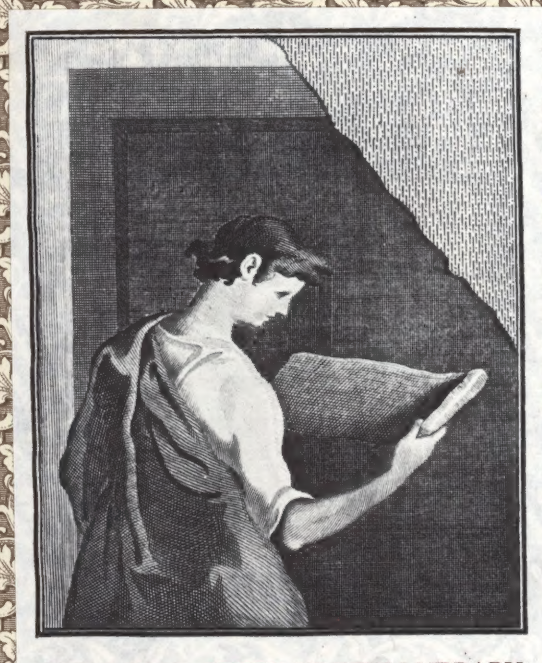
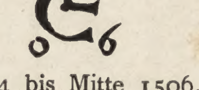








1504 bis Mitte 1506.



Sächs. Kurwappen
1. Zustand (noch 1507).



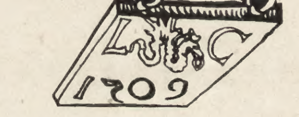
Sächs. Kurwappen
2 Zustand (von 1508 ab).

LC
1506

Mitte 1506 bis Anfang 1509.







1509—1514.



1509 bis Mitte 1537.
(Die Schlange in dieser besonderen Form erst nach 1510).



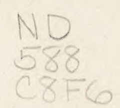
Von Mitte 1537 ab.

**Die Künstlerzeichen Lucas Cranachs d. Ä.
nach der Zeitfolge.**

CRANACHSTUDIEN

VON

EDUARD FLECHSIG



ERSTER TEIL

MIT 20 ABBILDUNGEN

LEIPZIG
KARL W. HIERSEMANN
1900

DEM ANDENKEN

HUBERT JANITSCHEKS

Vorwort.

Als Schüler Anton Springers und Hubert Janitscheks habe ich es mir nicht träumen lassen, dass ich einmal ein Buch über Lucas Cranach schreiben würde. Während meiner Studienzeit war er von allen deutschen Künstlern derjenige, mit dem ich mich am wenigsten befreunden konnte. Sein Altarwerk von 1518 in der Katharinenkirche in Zwickau fand allein etwas mehr Gnade vor meinen Augen, als die Bilder, die ich sonst noch von ihm kannte, namentlich die der Dresdener Galerie, aber daran war, offen gestanden, weniger das Altarwerk selbst, als meine Vaterstadt Zwickau schuld.

Trotzdem war Lucas Cranach der erste Künstler, mit dem ich mich zu beschäftigen begann, nachdem ich der Universität den Rücken gewandt und mich in Dresden niedergelassen hatte. Möglich war das nicht ohne eine Wandelung in meinen bisherigen Anschauungen über die wichtigsten Aufgaben und Ziele der Kunstwissenschaft. Im Spätsommer 1892, während eines fast vierwöchigen Aufenthaltes in Wien, ging die Häutung vor sich. Theodor von Frimmel nahm sich meiner an und führte mich vor den Bildern der kaiserlichen Galerie in die Kunstkennerschaft ein, die mir bis dahin ein Buch mit sieben Siegeln gewesen war. Erst jetzt lernte ich von ihm, dass man über den künstlerischen Wert eines Bildes nicht eher urteilen dürfe, als bis man es auf seine Echtheit, auf seinen materiellen Zustand geprüft habe. Ich lernte von ihm, wie oft die geringfügigste Einzelheit wissenschaftlich von der grössten Wichtigkeit sein könne. Die Augen, die er mir so geöffnet hatte, behielt ich von da an offen, und die kurze Lehrzeit bei ihm wurde entscheidend für meine ganze weitere wissenschaftliche Thätigkeit.

An den Bildern der Dresdener Galerie habe ich mich dann selbständig weiter zum Kenner ausgebildet. Dass ich den Anfang gerade mit Cranach machte, ist eigentlich nur Sache des Zufalls gewesen. Die Dresdener Galerie besitzt zwei Bilder von Cranach aus dem Jahre 1537, die beide bezeichnet sind, aber merkwürdigerweise mit zwei ganz ver-

schiedenen Zeichen, das eine, Herzog Heinrich der Fromme (Nr. 1915), mit einer Schlange mit stehenden Fledermausflügeln, das andere, die Tochter der Herodias vor ihren Eltern (Nr. 1923), mit einer Schlange mit liegenden Vogelflügeln. Das fiel mir auf. Da der Galeriekatalog über die Verschiedenheit der Zeichen nichts sagte, glaubte ich, hier sei ein Problem vorhanden, an das noch niemand gedacht hätte, und es reizte mich plötzlich, dies Problem zu lösen. Dass sich Scheibler schon damit beschäftigt hatte, wusste ich damals noch nicht. Auf einer grossen Reise durch Süddeutschland im Sommer 1893, auf der ich eine Menge cranachscher Bilder kennen lernte, ordnete ich die mit einer Jahreszahl versehenen und bezeichneten chronologisch nach den beiden verschiedenen Zeichen und kam so zu demselben Ergebnis wie Scheibler: dass im Jahre 1537 die Schlange mit Fledermausflügeln von Cranach zum letzten Male angewandt worden und noch in demselben Jahre die mit Vogelflügeln an ihre Stelle getreten sei.

Mit dieser Thatsache konnte ich mich jedoch nicht zufrieden geben. Ganz von selbst stellte sich nun die Frage ein, die merkwürdigerweise noch niemand aufgeworfen hatte: Warum hat denn der Künstler 1537 sein bekanntes Zeichen geändert? Irgend ein Grund oder eine Ursache musste doch dafür vorhanden sein. Da fand ich denn im Leben Cranachs im Jahre 1537 nur ein bemerkenswertes Ereignis: seine Wahl zum Bürgermeister von Wittenberg. Damit war nun freilich nichts anzufangen. Aber als ich weiter suchte und dabei auf die ältesten Quellen zurückging, fand ich etwas, das in keiner der neueren Lebensbeschreibungen stand: dass um dieselbe Zeit innerhalb des Jahres 1537, wo das alte Zeichen verschwindet und das neue auftritt, des Meisters ältester Sohn Hans nach Italien gegangen und dort bald darauf gestorben sei. Hier schien die Lösung des Rätsels zu liegen. Die unmittelbare Folge dieser Entdeckung war, dass ich mich mit Hans Cranach zu beschäftigen begann. Ich las sofort das lateinische Trauergedicht Stigels, nicht in der Verstümmelung Schuchardts, sondern unverkürzt in einer der alten Ausgaben der Stigelschen Gedichte, und übersetzte es dann. Da stand es denn mit aller wünschenswerten Deutlichkeit, dass Hans Cranach ein hervorragender Künstler gewesen sei und eine reiche Thätigkeit entfaltet habe. Zwischen den Zeilen aber war zu lesen, dass die vielen Werke, die er in der Werkstatt seines Vaters geschaffen habe, nicht unter seinem eigenen Namen, sondern unter dem Lucas Cranachs in die weite Welt gegangen waren. Wollten wir also

nach ihnen suchen, so konnten wir sie nur unter der Masse derer finden, die von altersher als Werke des Meisters Lucas gegolten hatten. Vollkommen aussichtslos erschien es mir von vornherein, dabei von den Beschreibungen von Bildern Hans Cranachs auszugehen, die Stigels Gedicht enthielt, da ja dieselben Gegenstände oft dutzendmal in Lucas Cranachs Werkstatt dargestellt worden waren.

Indem ich nun der gewöhnlichen Annahme folgte, dass Lucas Cranach in späterer Zeit sein Zeichen auch auf Bilder gesetzt habe, die nicht er selbst, sondern seine Gesellen gemalt hatten, verlor die geflügelte Schlange für mich ihre Bedeutung als persönliches Zeichen Lucas Cranachs. Sie konnte für den Forscher nur noch insofern Wert haben, als durch sie der Ursprung eines Bildes aus der cranachschen Werkstatt äusserlich beglaubigt wurde. Von wem aber ein jedes mit der Schlange in der ersten Form bezeichnete und in der Zeit von etwa 1525—1537 entstandene Bild gemalt worden sei, ob von Lucas Cranach selbst oder seinem ältesten Sohne oder einem andern Gesellen, das konnte nur mit Hilfe der analytischen Methode nachgewiesen werden.

Es begann nun ein unaufhörliches und äusserst mühsames Vergleichen der vielen bezeichneten cranachschen Bilder dieser Zeit nach ihren stilistischen Eigentümlichkeiten. Zunächst arbeitete ich nur mit den datierten, später auch mit den undatierten. Immer griff ich eins heraus, dessen Eigenart besonders stark ausgeprägt war, studierte es genau und verglich mit ihm die andern, etwa derselben Zeit angehörigen der Reihe nach daraufhin, ob sie von derselben Hand wie dieses gemalt seien oder nicht. So ergaben sich entweder Übereinstimmungen oder Unterschiede in der Formensprache, Farbengebung, Technik, Auffassung und schliesslich auch in dem Schlangenzeichen.

Immer deutlicher erkennbar liefen zwei Richtungen neben einander her. Die eine Richtung entwickelte den in den Bildern von 1515 und 1518 ganz bestimmt ausgeprägten Stil Lucas Cranachs in natürlicher Weise weiter und liess sich auch noch über das Jahr 1537 hinaus verfolgen, die andere setzte ohne Zusammenhang mit den vor 1520 entstandenen Bildern Lucas Cranachs um 1525 fast unvermittelt ein und brach beim Jahre 1537 ab. Der Vertreter dieser zweiten Richtung konnte nur Hans Cranach sein.

Um die vielumstrittene Bildergruppe, mit der der Name des sogen. Pseudogrünewald seit längerer Zeit verknüpft war, hatte ich mich zunächst absichtlich nicht gekümmert. Ich that es erst, als die Ent-

wickelung Lucas Cranachs bis etwa zum Jahre 1520 in ihren Hauptzügen völlig klar vor mir lag. Den Pseudogrünewald nahm ich aus dem Grunde für sich vor, weil ich damals noch der Ansicht Janitscheks zuneigte, er gehöre nicht eigentlich in den engeren cranachschen Kreis, sondern habe nur irgendwelche Beziehungen zu Lucas Cranach gehabt. Diese aufzuspüren, war das Ziel, das ich mir gesetzt hatte.

Auch hier musste ich von vorn anfangen und prüfen, ob wirklich alle diese sogenannten Pseudogrünewald-Bilder von derselben Hand seien, was sich zum Teil als irrig erwies. Anfangs standen noch Lucas Cranach, Hans Cranach und der Pseudogrünewald als drei verschiedene Künstler nebeneinander. Aber je mehr Bilder ich von allen dreien kennen lernte, um so grösser wurde der Unterschied zwischen Lucas Cranach und dem Pseudogrünewald, um so mehr näherten sich dagegen Hans Cranach und der Pseudogrünewald, um so zahlreicher und auffälliger wurden die Beziehungen zwischen den Bildern beider, bis diese beiden Gruppen eines Tages zu einer einzigen verschmolzen. Es war das Werk eines Augenblicks. Obgleich der ganze Gang der Untersuchung auf diesen einen Punkt hingedrängt hatte, kam mir doch die Lösung fast wie eine Überraschung. Ich glaubte anfangs, meine Phantasie habe mir einen Streich gespielt und begann deshalb, die ganze Frage mit kühlem Kopf noch einmal von Fall zu Fall, Bild für Bild durchzuprüfen. Mehrere Jahre lang habe ich mit dieser Selbstkritik zugebracht, aber das Ergebnis blieb dasselbe: der Pseudogrünewald war Hans Cranach.

Mit den Holzschnitten Lucas Cranachs, mit denen ich die Untersuchungen in diesem Buche eröffne, habe ich erst angefangen mich zu beschäftigen, nachdem ich Beamter am Herzogl. Museum in Braunschweig geworden war und dort die Verwaltung der Kupferstichsammlung übernommen hatte. Nur durch eine öftere kritische Durcharbeitung dieser Holzschnitte wurde ich in stand gesetzt, auch noch den Ursprung und die wahre Bedeutung des Schlangenzeichens zu ermitteln.

Mit der Veröffentlichung aller dieser Studien hätte es vielleicht noch gute Weile gehabt, wenn nicht die Cranach-Ausstellung in Dresden in Sicht gewesen wäre. Anfang 1899 begann ich mit der Niederschrift. Doch war alles viel kürzer und knapper geplant, als es jetzt vorliegt. So wollte ich z. B. die Pseudogrünewald-Frage nur bis zu dem Punkte behandeln, wo ich den Namen Hans Cranachs nennen konnte, alles aber, was ich über diesen Künstler zu sagen hatte, wollte ich in einem späteren Bande dieser Studien im Zusammenhang veröffentlichen. Am

20. April 1899, an dem Tage, an dem die Cranach-Ausstellung in Dresden eröffnet wurde, erschien in der Kunstchronik (N. F. X, Nr. 22) unter dem Titel „Die Lösung der Pseudogrünewald-Frage“ ein Aufsatz von mir, in dem ich die Ergebnisse meiner Studien so kurz wie möglich zusammengefasst hatte. Noch im April fuhr ich auf einige Tage zum Besuch der Ausstellung nach Dresden. Der Widerspruch, der hier gegen meine Ausführungen erhoben wurde, überzeugte mich sofort, dass nur ein auf breitester Grundlage aufgebauter Beweis die Richtigkeit der von mir vertretenen neuen Ansichten über den Pseudogrünewald und die spätere cranachsche Kunst darthun könne und dass ich deshalb in verschiedenen Abschnitten meines Buches noch weiter ausholen und viel mehr in die Breite gehen müsse.

Darum habe ich die ursprüngliche Darstellung bedeutend erweitert, auch auf die Gefahr hin, weitschweifig zu werden, und habe keine Mühe gescheut, um für jede Behauptung möglichst viel Beweismittel heranzuziehen, auch da, wo es kaum nötig gewesen wäre. Ich wollte mir auf keinen Fall den Vorwurf der Hypothesenmacherei zuziehen, der so gern von denen erhoben wird, die sich mit einer neuen Wahrheit erst dann befreunden können, wenn alle Welt sie angenommen hat. Die Umarbeitung erforderte aber mehr Zeit, als ich gedacht hatte. Als ich fertig damit war, war der Termin, an dem das Buch hatte erscheinen sollen, längst vorüber. Nach Mitte Juli reiste ich noch einmal zu längerem Aufenthalte nach Dresden, um die mir von der Königl. sächs. Kommission für Geschichte übertragene Veröffentlichung der Tafelbilder Lucas Cranachs vorzubereiten. Damals waren die ersten 150 Seiten des Buches gesetzt. Als ich aber fast Tag für Tag in der Ausstellung nicht nur Laien, sondern auch Fachleute die alten Irrtümer über Lucas Cranach unablässig wiederholen hörte, erschienen mir die drei Abschnitte, aus denen mein Buch bestand, noch nicht genügend. Nach meiner Rückkehr, zu einer Zeit, wo sich die Ausstellung schon ihrem Ende zuneigte, entschloss ich mich deshalb, noch den vierten Abschnitt über die Cranach-Ausstellung anzufügen.

Anfangs hatte ich im Sinne gehabt, das Buch solle während der Ausstellung erscheinen und in ihr benützt werden. Durch sein allmähliches Wachsen über die ursprünglich gesteckten Grenzen hinaus ist dies leider nicht möglich gewesen, aber die Vorteile, die dem Inhalt des Buches dadurch erwachsen sind, wiegen, wie ich zu hoffen wage, den Nachteil des späteren Erscheinens reichlich auf.

So wie die Dinge nun einmal lagen, war es von keiner grossen Bedeutung mehr, wenn sich die Veröffentlichung noch um mehrere Monate verzögerte. Das Buch war längst fertig, aber die nötigen Verzeichnisse am Schlusse fehlten noch. Ohne sie wollte ich es auf keinen Fall in die Welt hinausgehen lassen. Aber Registermachen ist ein zeitraubendes Ding. Alle verfügbare Zeit musste ich nunmehr auf das grosse Tafelwerk der königl. sächs. Kommission für Geschichte verwenden. Es galt, den ganzen Stoff noch einmal gründlich durchzuarbeiten. Dabei kam denn hier und da immer noch etwas Neues zum Vorschein. Mein letztes Wort über verschiedene Bilder habe ich überhaupt erst im Text zu jenem Werke („Tafelbilder Lucas Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt," Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1900) sprechen können. Er bildet deshalb auch eine wichtige Ergänzung zu den vorliegenden Cranachstudien.

Ich widme dies Buch dem Andenken Hubert Janitscheks, des viel zu früh Dahingeschiedenen. Ich weiss, es hätte ihm Freude gemacht, die Pseudogrünewald-Frage, die ja im Mittelpunkt meiner Untersuchungen steht, auf eine so einfache Weise gelöst zu sehen. Der Pseudogrünewald war für ihn, den Geschichtsschreiber der deutschen Malerei, eine Art Schmerzenskind. Er kam oft im Gespräch auf dieses Thema und meinte, einer seiner Schüler müsse doch einmal der Sache auf den Grund gehen. Die Frage, die ihm so manche schwere Stunde bereitet hat, auch deshalb, weil er darin mit dem von ihm hochgeschätzten Ludwig Scheibler „nicht auf gleicher Strasse gehen" konnte, ist nun, wie ich hoffe, für immer aus der Welt geschafft.

Ich beabsichtige, nach und nach sämtliche Schöpfungen nicht nur Lucas Cranachs, seiner Söhne und Schüler, sondern aller Künstler, die bis zum Schluss des 16. Jahrhunderts in Wittenberg thätig gewesen sind, kritisch durchzuarbeiten. Nur auf diese Weise wird es möglich sein, brauchbares Baumaterial zu einer grösseren Biographie Lucas Cranachs und seiner Söhne zusammenzubringen.

Zunächst werde ich mich noch nach verschiedenen Richtungen mit Hans Cranach zu beschäftigen haben. Der Stoff, den ich über ihn angesammelt habe, reichte vielleicht schon zu einem zweiten Bande. Ob ich aber so bald dazu kommen werde, diesen dem ersten nachfolgen zu lassen, weiss ich noch nicht; es hängt zu sehr von äusseren Umständen ab. Hans Cranach hat eine grosse Zahl von Holzschnitten für Wittenberger Drucker gezeichnet. Eine kritische Arbeit über Bücher-

holzschnitt der Reformationszeit kann man aber eigentlich nur unternehmen, wenn man in der glücklichen Lage ist, an seinem Wohnorte eine grosse Bibliothek zu benützen, die reich ist an Bücherbeständen aus dieser Zeit. Das ist hier in Braunschweig nicht der Fall. Die trefflich verwaltete Stadtbibliothek ist in der Hauptsache neueren Ursprungs. Sie hat mir wenigstens die wichtigsten Hilfsmittel aus der historischen Litteratur der Gegenwart zur Verfügung stellen können. Die Fachgenossen in den Universitäts- und Landeshauptstädten können sich kaum vorstellen, wie viel Zeit, Geld und Mühe ich habe aufwenden müssen, um mir nur die Unterlagen für die Untersuchung der in dem Buche besprochenen Titeleinfassungen zu verschaffen. Als ich die Arbeit begann, hoffte ich auf die Unterstützung der Herzogl. Bibliothek in Wolfenbüttel, die aller Wahrscheinlichkeit nach die meisten der alten Drucke besitzt, die ich gerade brauchte. Als ich mich aber zum ersten Male an sie mit der Bitte wandte, mir eins dieser Bücher zur Benutzung im Herzogl. Museum zu senden, erhielt ich von der Direktion den Bescheid: „Dergleichen Bücher mit immerhin wertvollen Holzschnitten sind in der Bibliotheksordnung vom Verschicken nach auswärts ausgeschlossen."

Ich hätte also von meinem Vorhaben vorläufig abstehen müssen, wenn mir nicht eine Anzahl anderer grosser deutscher Bibliotheken mit grösster Bereitwilligkeit ihre Unterstützung hätten zu teil werden lassen. Ich muss hier besonders zweier gedenken, der Hamburger Stadtbibliothek und der durch ihr Entgegenkommen schon lange rühmlichst bekannten Königl. öffentlichen Bibliothek in Dresden. Die Wolfenbütteler Bibliothek aber ist, so lange ich wissenschaftlich arbeite, die erste gewesen, die mich abschlägig beschieden hat, obgleich es ihr ein Leichtes gewesen wäre, mir zu helfen, und sie ist die einzige geblieben. Dies sei zur Ehre der übrigen deutschen Bibliotheken gesagt.

Die Vorsteher unserer öffentlichen Kunstsammlungen haben mir durch liebenswürdiges persönliches Entgegenkommen die kritische Arbeit oft wesentlich erleichtert. Viele Herren haben mich bei meinen Nachforschungen nach ersten Zuständen cranachscher Holzschnitte auch durch ausführliche briefliche Mitteilungen unterstützt. Ich benütze die Gelegenheit, ihnen allen hier nochmals meinen verbindlichsten Dank abzustatten.

Zum Schluss muss ich doch noch mit ein paar Worten einer Gegnerin gedenken, die mir im vorigen Jahre erstanden ist. Ein Fräulein H. Michaelson hielt es für nötig, auf meinen Aufsatz in der Kunstchronik („Die Lösung der Pseudogrünewald-Frage") einen Gegen-

aufsatz zu schreiben, der unter dem Titel „Hans Cranach“ in Nr. 24 der Kunstchronik (10. Mai 1899) erschien. Ihre Angriffe auf meine „Thesen“ waren so niederschmetternd, dass ich nicht den Mut hatte, darauf zu antworten. Standen mir doch nicht die gleichen starken Waffen wie ihr zu Gebote, als da sind: ein noch nicht von tieferen Fachkenntnissen getrübter Sinn, eine echt weibliche Gefühlslogik, die alle philologisch-historische Kritik, alle exakte Untersuchung mit Hilfe der Augen von vornherein unnötig machte, besonders aber eine fast verblüffende Unbefangenheit, mit der Wahrheit umzuspringen. Ich bitte, nur einmal die Stelle Schuchardt III, 83—85 genau zu lesen und dann zu sehen, wie Fräulein Michaelson sie für ihre Zwecke ausgenützt hat. Eine Anzahl von Fachgenossen liess sich nun wirklich mit der bekannten Arglosigkeit, die bei uns in solchen Dingen herrscht, Sand in die Augen streuen und glaubte an die „schwerwiegenden Gründe“, die diese „Cranachforscherin“ (sogar „Hans Cranachforscherin“ nannten sie sie) gegen meine Ansichten vorgebracht hatte. Die Thatsache, dass dem Dilettantismus bei uns noch immer Thür und Thor geöffnet ist und dass alle Einfälle und Meinungen von Hinz und Kunz gewissenhaft gebucht werden, hat doch eigentlich für jeden, der es ernst meint mit unserer Wissenschaft, etwas Beschämendes. In welcher Wissenschaft käme so etwas sonst noch vor?

In letzter Zeit hat sich nun Fräulein Michaelson auch der Jugendgeschichte Lucas Cranachs angenommen und da natürlich gleich wieder etwas entdeckt, wovon der Verstand der Verständigen bisher nichts hatte wissen wollen. Wie nicht anders zu erwarten war, sind auch auf diese „Entdeckung“ sofort wieder verschiedene Leute hineingefallen. Das hätte der liebenswürdige, 1887 verstorbene Münchener Dichter Franz Trautmann wohl auch nicht gedacht, dass eine Stelle aus einer seiner kulturgeschichtlichen Erzählungen eines Tages in dem streng wissenschaftlichen Repertorium für Kunstwissenschaft (Band XXII, S. 395—96 und 474—77) ganz ernsthaft als Quelle „von hervorragendster Bedeutung“ für das Leben Adam Krafts und Lucas Cranachs angezogen werden würde. Auch ich hätte es nicht für möglich gehalten, als das Volksbuch „Die Abenteuer des Herzogs Christoph von Bayern, genannt der Kämpfer“ vor etwa sieben Jahren zum ersten Mal in meine Hände kam. Gleichwohl schrieb ich mir damals den Brief des Münncheners Andreas Sluder, in dem nebenbei auch Lucas Cranach und Adam Kraft erwähnt werden, ab, ohne ihn deshalb für etwas anderes, als eine dichterische Erfindung Franz Traut-

manns zu halten. Denn als Ganzes ist er das — kommen doch auch Personen darin vor, die lediglich Geisteskinder des Dichters sind. Nur das Verzeichnis der Pilger, das mit hineinverwoben ist, ist nicht erfunden, sondern geht sicher auf einen zeitgenössischen Bericht zurück. Dass Lucas Cranach in seiner Jugend sich auch einmal in München aufgehalten hat, ist möglich, wie so vieles in der Welt möglich ist. Irgend einen anderen Grund zu dieser Annahme giebt es aber nicht. Es ist deshalb nur zu begreiflich, dass die Nachforscnungen nach Lucas Cranach, die die Beamten des Geheimen Staats- und Hausarchivs in München für Fräulein Michaelson angestellt haben, ganz vergeblich gewesen sind.

Nach dem, was Fräulein H. Michaelson bis jetzt veröffentlicht hat, dürfte noch manche interessante Entdeckung auf dem Gebiete der deutschen Kunstgeschichte von ihr zu erwarten sein. Vielleicht nimmt sie sich auch einmal Dürers an. Da möchte ich sie denn schon jetzt auf eine Quelle aufmerksam machen, die auch noch nicht ausgebeutet worden ist: Franz Sternbalds Wanderungen von Ludwig Tieck. Ich glaube, der allmählich in immer grössere Exaktheit versinkenden deutschen Kunstforschung könnte auf diese Weise wieder neues Leben zugeführt werden.

Braunschweig, im Februar 1900.

Dr. Ed. Flechsig.

Inhalt.

Verzeichnis der Abbildungen.

(Den Abbildungen Nr. 4 — 9 liegen photographische Aufnahmen vom Realgymnasiallehrer Ernst Neeb in Mainz, Frauenlobplatz 1, zu Grunde.)

Abkürzungen.

B. = Bartsch, Le Peintre-Graveur, Band VII.

CrA. = Cranach-Ausstellung, Dresden 1899. Wissenschaftliches Verzeichnis der ausgestellten Werke von Karl Woermann.

H. = Heller, Lucas Cranachs Leben und Werke. 2. Aufl. Nürnberg 1844. (Titelauflage 1854.)

L. = Lippmann, Lucas Cranach. Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche. Berlin 1895.

P. = Passavant, Le Peintre-Graveur, Band IV.

Sch. oder Schuch. = Schuchardt, Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke. 3 Bände. Leipzig 1851 und 1871.

Die Bezeichnung rechts und links ist selbstverständlich immer nur vom Beschauer aus zu verstehen, nicht, wie es in der Bibliographie bei der Beschreibung von Holzschnitten leider noch immer Sitte ist, im heraldischen Sinne.

Wer kennt ihn nicht, den berühmten Lucas Cranach, den Freund Luthers und seiner Mitstreiter um die evangelische Sache, den treuen Diener seiner Fürsten? Wer hat von ihm nicht wenigstens ein Bild gesehen, ein Marienbild oder ein Bildnis Luthers oder Friedrichs des Weisen oder eine seiner nackten weiblichen Gestalten, eine Venus oder Lucretia oder wie sie sonst heissen mögen? Wo wäre denn auch die öffentliche Sammlung, die nicht stolz wäre auf ihre ein oder zwei Dutzend Cranachs, wenn es ihr versagt ist, einen Dürer, Holbein oder Baldung zu besitzen? Und wer auch keinen von diesen drei Grossen so recht kennt, den vierten Grossen kennt er natürlich. Alle, alle kennen sie ihn, den berühmten Lucas Cranach.

Sie glauben es wenigstens. Aber giebt es wohl auch nur einen, der ihn wirklich kennt?

Man beurteilt doch einen Künstler gewöhnlich nach dem, was er in seinen besten Jahren geschaffen hat. Als Lucas Cranach sein 50. Lebensjahr vollendet hatte, konnte er gewiss auf eine reiche künstlerische Thätigkeit zurückblicken. Wie viele Bilder mochte er wohl bis dahin gemalt haben, er, dessen Schnelligkeit und Fleiss die Zeitgenossen schon frühzeitig rühmten? Es mögen doch einige Hundert gewesen sein, die Zahl ist kaum zu hoch gegriffen. Und wie viele davon sind bekannt? Wenn wir die bis 1522 entstandenen Bilder, die in unseren Sammlungen unumstritten als Werke Lucas Cranachs gelten, an den Fingern unserer beiden Hände abzählen, so sind wir schon beim zweiten Male Durchzählen fertig: etwa 20 Bilder, das ist für uns die Summe alles dessen, was der Meister in seiner besten Zeit geschaffen hat. Nun giebt es freilich noch eine grosse Zahl von Holzschnitten, aber die werden ja meist nur so als Ballast mitgeführt. Als ob sich die künst-

lerische Phantasie in einem kleinen Holzschnitte nicht ebenso stark äussern könnte, wie in einem grossen Tafelbilde! Die grosse Menge kennt diese Holzschnitte Cranachs kaum, und wie viele Kunstforscher giebt es, von denen nicht dasselbe gesagt werden müsste? In seinen Bildern lebt Lucas Cranach fort, nicht in seinen Holzschnitten.

Jenen etwa 20 uns bekannten Bildern, die Cranach bis zu seinem 50. Jahre gemalt hat, stehen nun etwa 300 gegenüber, die jenseits dieses Jahres fallen, zwar nicht alles Werke seiner Hand, aber doch alle aus seiner Werkstatt hervorgegangen. Das ist ein Missverhältnis, wie es kaum grösser gedacht werden kann. Und es ist gekommen, wie es kommen musste: die 300 Bilder, die den Lebensabend Cranachs ausfüllen, haben die 20 seiner besten Zeit unterdrückt. Der alternde Lucas Cranach lebt, der werdende und der gewordene ist tot.

Es giebt keinen andern Künstler, dem ein solches Schicksal je widerfahren wäre.

Und die Forschung? Hat sie nicht versucht, dieses Unrecht, das dem Künstler angethan ist, wieder gut zu machen?

Die ältere Generation hat überhaupt gar nicht geahnt, dass hier etwas gut zu machen sei. Auch Christian Schuchardt, der sich sein Leben lang mit Lucas Cranach beschäftigt hat, hat nur den alternden Künstler so recht gekannt, er hat nicht gewusst und sich wohl auch nie ernstlich gefragt, in welcher Weise aus dem 30jährigen allmählich ein 40 und 50jähriger geworden ist. Von den Bildern, die er kannte, hat er den Weg nicht zurückgefunden zu jenen wenigen Zeugnissen einer früheren Zeit.

Gewiss ist die jüngere Generation in der Hinsicht etwas weiter fortgeschritten als Schuchardt. Aber eine Biographie des Künstlers Cranach, also eine, die auf die Entwickelung seines persönlichen Stils das Hauptgewicht legt, giebt es noch immer nicht und kann es nicht geben. Wer heute das Wagnis unternehmen wollte, befände sich etwa in der Lage dessen, der ein festes Haus bauen will und zwar eine Menge Holz zum Dachstuhl, aber keine Steine und keinen Mörtel zum Bau der Mauern hat. Man hat der früheren Thätigkeit Cranachs allmählich etwas mehr Aufmerksamkeit zugewandt, sich aber sonst mit dem begnügt, was da war. Es ist überhaupt ein eigenes Ding mit dieser jüngeren Forschung. Sie, die sonst so kritisch angelegt ist, hat Cranach gegenüber auf die Kritik ganz verzichtet. Entweder ist er ihr zu berühmt; sie findet, dass er nicht das gewesen, was seine Zeitgenossen und die Nachwelt aus ihm

gemacht haben, sie verbeugt sich vor dem tüchtigen Menschen in ihm und zuckt die Achseln über den Künstler. Seine Grösse hält sie für Schein und meint deshalb, es sei nicht nötig, sich ernstlich mit ihm zu beschäftigen. Oder sie ahnt zwar, dass hinter diesen wenigen Werken, die aus seiner besten Zeit bekannt sind, eine grössere Künstlerpersönlichkeit stecken müsse, als die Hunderte ihm zugeschriebener Bilder aus seiner späteren Zeit vermuten lassen. Aber sie schreckt zurück vor den Schwierigkeiten, mit denen das Suchen nach der Wahrheit verbunden ist.

Diese Schwierigkeiten sind thatsächlich ungewöhnlicher Art und grösser, als bei jedem anderen grossen Künstler der Vergangenheit.

Wo sind zunächst alle die Bilder, die dieser „schnellste" Maler in seiner besten Zeit gemalt hat? Vom Erdboden können sie nicht weggefegt sein. Und wo sind die Werke seiner Jugend? Auch sie können nicht samt und sonders untergegangen sein.

Sehen wir uns ferner die vielen Werke des Alternden an: wie ist es möglich, dass sie so durchaus anders geartet sind, als die, mit denen er seine mittlere Periode abschloss? Wo sind die Werke, die die beiden Söhne des Meisters, die doch schon frühzeitig hervorragende Künstler gewesen sein müssen, zu gleicher Zeit mit dem Vater geschaffen haben? Wie lassen sie sich von denen des Vaters scheiden?

Auf alle diese Fragen hat bis jetzt niemand eine Antwort zu geben vermocht.

Hindernisse aller Art stellen sich dem Forscher entgegen. Der Weg, der zur Wahrheit führt, geht durch einen Wald von Irrtümern; jahrhundertealtes Moos bedeckt ihn und lässt bisweilen seine Spur kaum mehr erkennen. Anfänglich stellt sich dicht verwachsenes Gestrüpp dem Vordringenden entgegen und macht jeden Schritt zu einer ungeheuren Anstrengung. Nur wer sein Schwert unablässig gebraucht und sich mutig durchhaut, dem wird der Weg allmählich lichter, der kommt schliesslich auch am Ziele an.

Dies Schwert aber heisst Kritik. Sie thut vor allem not. Nur eine Kritik, die jedes Werk von Grund aus untersucht und sich nicht scheut, aus dem Untersuchten auch die letzten Folgerungen zu ziehen, nur eine Kritik, die keine Überlieferung mehr gelten lässt, mag sie durch ihr Alter auch noch so geheiligt sein, nur eine solche unerbittliche Kritik kann uns die Wahrheit über Lucas Cranach bringen.

Und dabei ist es ganz gleich, welcher Gattung das Werk angehört, ob es ein Holzschnitt oder Kupferstich oder Tafelbild oder eine Hand-

zeichnung ist. Sie müssen alle in gleicher Weise herangezogen und in Wechselbeziehung zu einander gesetzt werden.

Aus einem besonderen Grunde stelle ich in den folgenden kritischen Untersuchungen die Holzschnitte und Kupferstiche den Gemälden voran und behandele sie mit grösserer Ausführlichkeit. Während von den Gemälden der Zeit bis 1522 nur die wenigsten bezeichnet und datiert sind, ist gerade das Gegenteil bei den Holzschnitten und Kupferstichen der Fall, namentlich denen des ersten Jahrzehnts. Sie bilden daher eine feste Grundlage für jede weitere Forschung und geben uns auf Fragen Antwort, bei denen die Gemälde oft versagen.

I.

Die Holzschnitte und Kupferstiche Lucas Cranachs bis zu seinem 50. Lebensjahre (1522).

Man kann die Holzschnitte Lucas Cranachs nur nach den frühen Abdrücken recht beurteilen. Aber diese frühen Abdrücke sind seltener, als die von Holzschnitten anderer Künstler; es giebt keine einzige grössere Sammlung, die sie vollständig besässe. Gewöhnlich trifft man auf späte Drucke, die die ursprüngliche Absicht des Künstlers verzerrt wiedergeben und die vor der Beschäftigung mit ihm eher abschrecken. Es haben deshalb wohl alle Freunde des Meisters das Erscheinen des grossen Werkes mit Freuden begrüsst, das Friedrich Lippmann 1895 im Groteschen Verlag in Berlin herausgegeben hat, und das die vorzüglichsten Holzschnitte und Kupferstiche Lucas Cranachs in getreuen, von der Reichsdruckerei hergestellten Nachbildungen enthält. Der Einfachheit halber habe ich dieses Werk den folgenden Untersuchungen zu Grunde gelegt.

Als der erste beglaubigte und zugleich der älteste Holzschnitt von Lucas Cranach hat bis jetzt die Verehrung des Herzens Jesu von 1505 (L. 1) gegolten.

Ich bin in der Lage, zwei bedeutend frühere Holzschnitte nachzuweisen. Es sind die beiden Kreuzigungen, die Passavant im Peintre-Graveur IV, 40 unter Nr. 1 und 2 beschrieben hat. Sie befinden sich im Berliner Kupferstichkabinet unter den Unbekannten der deutschen Schule. Ludwig Kämmerer machte mich auf sie aufmerksam. Als ich den ersten

Blick auf sie warf, wusste ich sofort, dass ich die ältesten Holzschnitte Lucas Cranachs vor mir hatte. Passavant hat sie der Schule Cranachs zugeteilt. Nun ist wohl klar, dass 1502 (der eine Holzschnitt trägt diese Jahreszahl) von einer Schule Cranachs noch keine Rede sein kann, war der Meister damals doch erst 30 Jahre alt. Zeigt ein am Anfang des 16. Jahrhunderts entstandenes Werk unverkennbare cranachsche Züge, so kann es nur von ihm selbst herrühren. Im vorliegenden Falle ist auch der Beweis dafür nicht schwer zu erbringen.

Beide Holzschnitte sind der Ausdruck einer rohen, ungezügelten Kraft; in der Beziehung waltet zwischen ihnen und den späteren beglaubigten Holzschnitten ein grosser Unterschied. Bei diesen alles abgeklärt, hier alles noch in Gährung. Die Sprache ist jedoch dieselbe, derselbe eigentümliche Klang, dieselbe Ausdrucksweise, nur das Tempo der Rede ist später ruhiger geworden.

Betrachten wir zunächst die mit dem Zeichen des Holzschneiders versehene Kreuzigung von 1502 (P. IV, 40 Nr. 1). Am besten lässt sich der Beweis, dass sie ein Werk Cranachs ist, bei Johannes führen. Dasselbe schmale Gesicht, wie hier, mit den die Stirn bedeckenden, auf die Schulter herabfallenden Locken, mit derselben Nase, demselben Kinn finden wir wieder bei dem Johannes auf der Verehrung des Herzens Jesu von 1505 (L. 1) und dem Erzengel Michael von 1506 (L. 3). Es kann gar kein Zweifel sein, wir haben hier dieselbe Gestalt, wohl dasselbe Modell vor uns. Anklänge daran zeigt noch der spätere Johannestypus, namentlich in der Passion von 1509, nur dass dort das Gesicht breiter geworden, das Haar gekürzt ist. Aber die Gewohnheit, das kurze Haar in sogen. Schneckenlöckchen und das lange korkzieherartig zu zeichnen, wie beim Johannes von 1502, findet sich bei den meisten namentlich jugendlichen Gestalten der Holzschnitte bis zum Ende des ersten Jahrzehnts. Man vergleiche vor allem noch den h. Sebastian auf der Verehrung des Herzens Jesu (L. 1), ferner die Dame mit der Blume (L. 31), den h. Christoph (L. 6), die Himmelfahrt der Magdalena von 1506 (L. 7). Besonders deutlich tritt die Übereinstimmung der Zeichnungsweise bei vielen Köpfen im Wittenberger Heiligtumsbuch zu Tage, noch 1509 beim Johanneskopf in der Passion (vergl. namentlich Christus am Ölberg).

Nun betrachte man die vor Maria knieende, in voller Seitenansicht nach links gewendete Frau auf unserer Kreuzigung und darauf die verehrende Maria auf dem Holzschnitte von 1505 (L. 1). Es ist fast die-

selbe Gestalt in derselben Stellung. Man vergleiche nur die Form des Kopfes (Mund und Kinn stimmen sogar ganz genau überein), das Kopftuch, den Mantel, wie er z. B. auf dem Boden aufliegt und kleine eckige Falten bildet und wie er straff gezogen in langer Schrägfalte vom Rücken zum Fussboden geht.

Die vor Schmerz zusammengesunkene Maria hat einen Mantel mit kurzen bis zur Mitte des Oberarms gehenden Ärmeln, die sich hier mittels eines Zuges vorn verengern, wie man deutlich an der Schraffierung (den kleinen Falten) erkennen kann. Dieselben Ärmel finden sich genau so bei Maria auf dem Bilde von 1504, der Ruhe auf der Flucht (München, Generalmusikdirektor Levi. CrA. 1), und ähnlich auf den Holzschnitten der Passion von 1509 B. 16 Kreuzigung (hier auch eine auffällige Ähnlichkeit im Typus), B. 17 Beweinung, B. 18 Grablegung.

Die stehende Frau hat die Hände vor der Brust gekreuzt wie Maria auf der Grablegung B. 18. Eine eigenartige steife Haube umgiebt das Gesicht wie eine Tonne. Eine ganz ähnliche Kopfbedeckung hat auf der Marter des Erasmus von 1506 (L. 4) der Mann mit dem Knüppel.

Links hinter dem Kreuze Christi steht ein Mann mit krummer Nase und spitzem Bart. Wir finden diesen Typus wieder auf der Marter der heiligen Barbara B. 70 in dem mittelsten der 3 Männer rechts hinten.

Dem eben erwähnten zugewandt steht vom Rücken gesehen ein Kriegsknecht, der in der Linken die Stange mit dem Schwamm hält. Seine Tracht ist in mehr als einer Beziehung auffällig, namentlich der aus Spangen und Scheiben bestehende Helm. Solche phantastisch gekleidete Kriegergestalten, wie sie in Wirklichkeit kaum vorgekommen sein dürften, finden wir in den Holzschnitten Cranachs sehr häufig. Ich will nur aus der Menge einige Beispiele herausgreifen: man vergleiche auf Christus vor Kaiphas B. 8 den Kopf hinten rechts von der Thür, auf der Kreuzigung B. 16 den Kriegsknecht mit dem Schwamm an der Stange, auf der Marter des Andreas B. 38 den zweiten Krieger vom linken Rande aus und den im Hintergrund mit der Lanze, auf der Marter Jakobus d. Ä. B. 39 den Berittenen mit der Lanze, auf der Marter des Bartholomäus B. 42 den Krieger vorn in der Mitte mit der Hellebarde.

In der Gruppe rechts vom Kreuze Christi bemerken wir einen bartlosen Mann mit breitkrämpigem Hute, der den Kopf Christus zugewandt hat. Auch dieser Gesichtstypus kehrt in späteren Holzschnitten ganz ähnlich wieder; vergleichen wir z. B. den Mann mit dem grossen Hut links hinter Christus auf Christus vor Kaiphas B. 8 und den

in der Menge rechts zu Christus emporsehenden auf der Kreuzigung B. 16.

Endlich das Stückchen Landschaft rechts von Christus: die Burg auf hohem Felsen, mit der Zinnenmauer und dem Turm am Fuss ist schon ganz in der Art der bezeichneten Holzschnitte.

Die Kreuzigung von 1502 ist also durch eine Menge Fäden mit sicheren Holzschnitten Cranachs verbunden. Es sind Übereinstimmungen vorhanden, die sich zusammengenommen nicht durch Zufall erklären lassen. Dazu gehört z. B. auch die Behandlung der Haare. Die Gruppe des Johannes und der vier Frauen wirkt im ganzen Holzschnitt am reifsten, sie würden, wenn sie in späteren Holzschnitten, z. B. 1505 und 1506 vorkämen, höchstens durch die etwas grössere Unruhe in den Falten abstechen, sonst nicht: es sind eben Typen, die Cranach nach 1502 noch 4—5 Jahre weiter verwendet, ehe er zu neuen übergeht. Andere Gestalten, wie Christus und die beiden Schächer und der Gepanzerte zu Pferd machen entschieden einen viel ungünstigeren Eindruck, sie zeigen so bedeutende Zeichenfehler, dass hier der Unterschied zwischen der Kreuzigung von 1502 und den 1505 mit der Verehrung des Herzens Jesu beginnenden Holzschnitten, die völlig reif erscheinen, sehr stark zu Tage tritt. Wie schnell der Künstler diese Schwächen überwunden hat, zeigt ein Bild von 1503, auf das ich später zu sprechen komme.

Es kann also gar kein Zweifel sein, dass die Kreuzigung von 1502 ein Werk Luc. Cranachs ist. Ist dies der Fall, dann muss aber auch die viel rohere undatierte Kreuzigung (P. IV, 40 Nr. 2) von ihm sein. Passavant schon hat erkannt, dass diese beiden Holzschnitte Werke ein und derselben Hand sind. Man braucht sich nicht abzumühen, dies noch einmal zu beweisen. Ein Widerspruch gegen Passavant kann nicht erhoben werden, denn jeder, der beide Blätter neben einander sieht, muss die vielen Übereinstimmungen sofort erkennen. Freilich diese zweite Kreuzigung ohne Vermittelung der von 1502 als ein Jugendwerk Cranachs glaubhaft nachzuweisen, wäre kaum möglich, und jeder derartige Versuch würde vielleicht nur einem allgemeinen Kopfschütteln begegnen. Nur zwei Gestalten berühren in dem Holzschnitt wirklich cranachisch, Maria (wieder mit dem Mantel mit kurzen Ärmeln) und der Mann ganz links mit dem Schwamm an der Stange.

Die zweite Kreuzigung ist selbstverständlich früher als die von 1502. Der Johannestypus weicht noch bedeutend ab von demjenigen, der 1502 beginnt und bis 1506 nachzuweisen ist. Den Frauentypen fehlt



Die Kreuzigung Christi (1502).
Passavant IV, 40, Nr. 1.



Die Kreuzigung Christi.
Passavant IV, 40, Nr. 2.

noch das charakteristische Gepräge, wie es die von 1502 schon haben. Die 1502 beginnende Art, die Haare zu behandeln, ist hier noch nicht ausgebildet. Fast alles ist noch unbeholfen. Ich möchte einen Abstand von etwa zwei Jahren (aber auch nicht mehr) zwischen beiden Holzschnitten annehmen, sodass der zweite um das Jahr 1500 entstanden wäre.

Aber wir können auch sagen, wo der junge Künstler sich befand, als er diese zweite Kreuzigung zeichnete. Zwei Männer auf diesem Holzschnitte gehören sicher nicht dem germanischen Stamme an. Der eine ganz rechts vor dem Baumstamme mit dem Schnurrbart und dem in langen Strähnen vor dem Ohr herabfallenden Haar hat einen deutlich ausgeprägten magyarischen Typus, der andere auf der entgegengesetzten Seite mit dem wirr ins Gesicht hängenden Haar und dem mit einer Feder besteckten Hute sieht wie ein Zigeuner aus. Ob vielleicht auch die andern Gestalten nichtdeutsche Rasseneigentümlichkeiten zeigen, vermag ich nicht zu sagen, aber bei jenen beiden erscheint es mir ganz sicher. Nun wissen wir aus dem Briefe, mit dem Christof Scheurl seine am 16. Nov. 1508 zum Preis der Allerheiligenkirche in Wittenberg gehaltene Rede dem befreundeten Lucas Cranach widmet, dass dieser vormals auch in Österreich Proben seiner Kunst abgelegt hat. Damit ist selbstverständlich nur das Erzherzogtum Ober- und Niederösterreich gemeint, und dort müssten sich noch Zeugnisse seiner Thätigkeit finden, wenn welche erhalten sind. Ein solches äusseres Zeugnis aber bildet die undatierte Kreuzigung. Befand er sich z. B. in Wien, so konnte er jedenfalls schon dort ab und zu Menschen von dem Schlage sehen, wie er sie auf der Kreuzigung gezeichnet hat, oder er brauchte bloss die nahe ungarische Grenze zu überschreiten.

Jede Nachforschung über die früheste Thätigkeit Cranachs wird von den beiden Kreuzigungen ausgehen müssen. Ihre innere Beglaubigung erweist sich als eben so stark, wie die äussere durch das Monogramm, mit dem Cranach 1504 zum ersten Mal ein Tafelbild, 1505 zum ersten Mal einen Holzschnitt bezeichnet. Dieser Holzschnitt, die Verehrung des Herzens Jesu, ist auch der erste sichtbare Beweis für seine Thätigkeit als Hofmaler des Kurfürsten Friedrichs des Weisen von Sachsen und seines Bruders Johann. Die älteste zusammenhängende Darstellung der Lebensgeschichte Luc. Cranachs, die bekannte 1556 verfasste lateinische Denkschrift des Mathias Gunderam, nennt 1504 als das Jahr von Cranachs Übersiedelung nach Wittenberg. In Urkunden tritt sein Name

jedoch zum ersten Male am 14. April (Montag nach Jubilate) 1505 dort auf, wie aus den verdienstlichen archivalischen Forschungen Cornelius Gurlitts (Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen, Dresden 1897, S. 40—41) hervorgeht. An diesem Tage erhielt er in Torgau — zugleich mit Jacopo de' Barbari (vergl. Gurlitt S. 34) — eine Zahlung von 40 fl., dem Wortlaut nach zu schliessen wohl die erste als *fest* angestellter Diener der beiden Fürsten. Es ist aber sehr möglich, dass er schon vorher in ihrem Auftrag in Wittenberg oder anderwärts gearbeitet hatte, gewissermassen auf Probe, jedoch noch nicht in einem engeren Dienstverhältnis. So war es ja auch bei Jacopo de' Barbari (vergl. Gurlitt S. 34). Die erste Verbindung mit ihm wurde wohl in Nürnberg angeknüpft, wo er kurz vorher 50 fl. erhielt, wie Gurlitt im Repert. f. Kunstwissensch. XVIII (1895) S. 113 mitgeteilt hat. Es ist also nicht ausgeschlossen, dass Cranach noch 1504 nach Wittenberg gekommen ist.

Er muss dort äusserst viel in der ersten Zeit gemalt haben, wenn wir seinem Freunde Scheurl, dem berühmten Juristen, glauben wollen. Doch ist von dieser *malerischen* Thätigkeit nur das Wenigste erhalten. Dagegen geben uns seine zahlreichen *Holzschnitte* über seine Entwickelung bis zum Jahre 1510 den denkbar besten Aufschluss.

Sämtliche Holzschnitte, die seit alter Zeit als Werke Luc. Cranachs gelten, lassen sich nach dem grösseren oder geringeren Grad ihrer äusseren Beglaubigung in 3 Gruppen einteilen: 1. Bezeichnete und datierte, wozu auch die sicher datierbaren zu rechnen sind. 2. Nur bezeichnete, aber nicht datierte. 3. Weder bezeichnete noch datierte, also solche ohne jede äussere Beglaubigung.

Die Hauptaufgabe für die Forschung muss darin bestehen, die Entstehungszeit der Werke der 2. und 3. Gruppe zu ermitteln und darauf sämtliche Werke so zu ordnen, dass sie eine Entwickelungsreihe darstellen. Friedr. *Lippmann* hat dies in seiner Ausgabe der Holzschnitte und Kupferstiche Cranachs (Berlin, Grote 1895) zum ersten Male versucht. Wie weit dieser Versuch geglückt ist, wird die folgende Untersuchung lehren.

Lucas Cranach hat zur Beglaubigung seiner Werke 5 verschiedene Zeichen benützt:

1. LC (Monogramm), 2. L C, 3. LC und die Schlange mit zwei Fledermausflügeln, 4. diese Schlange allein, 5. die Schlange mit Vogelflügeln. *Nie* aber hat er, wie auch Lippmann noch irrtümlich im Text S. 6^{b} behauptet, mit L. V. C. (oder LVC) bezeichnet.

Es fragt sich nun, ob Cranach mit diesen Zeichen beliebig gewechselt hat, wie es nach der Ansicht Lippmanns der Fall gewesen zu sein scheint, oder ob er dabei nach gewissen Grundsätzen verfahren ist. Die Grundlage für eine solche Untersuchung können selbstverständlich nur die Werke der 1. Gruppe, also die zugleich bezeichneten und datierten, bilden. Zu diesen rechne ich auch den h. Georg zu Pferde L. 19. 20., dessen Entstehung im J. 1507 durch urkundliche Belege gesichert ist, wie ich später noch nachweisen werde. Um das Material zu vermehren, ziehe ich noch einige Gemälde mit heran, die ich zur Unterscheidung in Klammern setze.

Sämtliche Werke ordne ich zunächst nach ihren gemeinschaftlichen Bezeichnungen, innerhalb der so gezogenen Schranken nach Jahren. Ich halte dabei die Ordnung Lippmanns ein, so weit dies nur möglich ist.

So ergiebt sich folgende Reihe:

I. ₵

1504 (Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. München, Generalmusikdirektor Levi, früher Dr. Konrad Fiedler).
1505 Verehrung des Herzens Jesu L. 1.
1506 Versuchung des h. Antonius L. 2.
„ Erzengel Michael L. 3.
„ Stehender h. Georg L. 5.
„ Maria Magdalena mit Engeln L. 7.

II. LC

1506 Marter des h. Erasmus L. 4.
„ Das (1.) Turnier L. 10.
„ Knabe zu Pferde L. 11.
„ Herr und Dame zur Jagd reitend L. 12.
„ Ein Ritter zu Pferde L. 13.
1507 Der h. Georg zu Pferde in Gold- und Silberdruck L. 19. 20.
1508 Das Urteil des Paris L. 21.
1509 Das (3.) Turnier L. 28.
„ Das (4.) Turnier L. 29.

III. LC und Schlange mit zwei Fledermausflügeln.

1506 Der h. Christoph L. 6.
„ Venus und Amor L. 8. 9.
1509 Der Sündenfall L. 22.
„ Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten L. 23. 24.

1509 David und Abigail L. 25.

„ Der h. Hieronymus in der Landschaft L. 26.

„ Das (2.) Turnier L. 27.

„ Die Busse des h. Chrysostomus, Kupferst. L. 58.

„ Friedrich der Weise, Kupferst. L. 59.

„ Gefangennahme Christi, bez. $\frac{L}{C}$, aus der Passion B. 7.

„ (Venus und Amor. Petersburg, Ermitage).

„ (Bildnis Christof Scheurls. Nürnberg, Freiherr v. Scheurl).

1514 (Herzogin Katharina von Sachsen. Dresden, Histor. Museum).

IV. Schlange mit zwei Fledermausflügeln.

1509 Drei Blätter aus der Passion, nämlich Geisselung B. 11, Kreuzigung B. 16 und Auferstehung B. 19, nicht datiert, aber 1509 mit der ganzen Folge veröffentlicht.

1510 Friedrich der Weise und Johann der Beständige, Titelblatt zum Wittenberger Heiligtumsbuche, Kupferst. L. 60.

1515 (Christus an der Säule. Dresden, Galerie Nr. 1906 D Mittelbild).

„ (Die h. Hieronymus und Leopold. Wien, kaiserl. Galerie Nr. 1453).

„ (Männliches Bildnis. Berlin, Galerie 618 A, im Vorrat).

„ (Christus am Kreuz mit den Schächern. Berlin, Frau Mathilde Wesendonck).

„ (Marter Johannes des Täufers. Kremsier oder Olmütz, vergl. Th. v. Frimmel in der Kunstchronik N. F. VII, 6).

1516 Predigt Johannes des Täufers L. 49.

„ (Verlobung der h. Katharina. Wörlitz, Gotisches Haus).

1518 (Maria mit dem Kinde in der Landschaft. Weimar, Residenzschloss).

„ (Maria mit dem Kinde in der Landschaft. Gross-Glogau, Dom).

„ (Der Sterbende. Leipzig, Städt. Museum Nr. 40).

1519 Die h. Katharina L. 52.

1520 Luther als Mönch, Kupferst. L. 61.

„ Luther als Mönch in einer Nische, Kupferst. L. 63.

„ Kardinal Albrecht v. Brandenburg, Kupferst. L. 64.

1521 Luther als Mönch in Profil, Kupferst. L. 62.

„ (Bildnis eines 22jährigen Mannes. Schwerin, Galerie Nr. 156)

u. s. w. bis

1537 (Bildnis Herzog Heinrichs des Frommen von Sachsen. Dresden, Galerie Nr. 1915).

V. Schlange mit Vogelflügeln.

1537 (Die Tochter der Herodias vor ihren Eltern. Dresden, Galerie Nr. 1923).

1538 (Grablegung Christi. Berlin, Galerie Nr. 581)

u. s. w.

1546 (Der Brunnen der Jugend. Berlin, Galerie Nr. 593).

Aus dieser Zusammenstellung ist folgendes ersichtlich:

Jedes der 5 Zeichen ist nur innerhalb bestimmter Zeitgrenzen in Gebrauch. Der Gebrauch des einen Zeichens schliesst den Gebrauch eines andern in der Form verschiedenen innerhalb dieser bestimmten Zeitgrenzen aus. Sobald also ein neues Zeichen auftritt, das in der Form von dem bisher gebrauchten wesentlich abweicht, erlischt das frühere von selbst und wird nie wieder verwendet.

Dies gilt für sämtliche Werke Cranachs, Holzschnitte, Kupferstiche, Gemälde und Handzeichnungen, mit alleiniger Ausnahme von zwei Holzschnitten, dem h. Christoph L. 6 und Venus mit Amor L. 8, 9, beide mit der Jahreszahl 1506 bezeichnet. Da diese Jahreszahl schon hier zu Zweifeln Anlass giebt, lasse ich beide Holzschnitte bei den folgenden Untersuchungen ausser Acht.

Cranach wendet also, wie man sieht, das erste Zeichen ℄ von 1504 bis 1506 an, geht aber noch im Jahre 1506 zu einem neuen über, indem er die ursprünglich verschlungenen Buchstaben LC aus ihrer engen Verbindung löst und neben einander setzt. Diese Bezeichnung gebraucht er bis ins Jahr 1509, fügt aber in demselben Jahre den beiden Buchstaben noch eine Schlange mit Fledermausflügeln hinzu. Diese doppelte Bezeichnung tragen dann die meisten Werke, die im Jahre 1509 entstanden sind. 1514 zeichnet er zum letzten Male auf diese Weise. Aber er wendet 1509, wahrscheinlich gegen Ende des Jahres, auch schon die Schlange allein an. Diese Bezeichnung ist vom Jahre 1515 ab ganz allein in Gebrauch, bis ins Jahr 1537, wo die stehenden Fledermausflügel in liegende Vogelflügel umgewandelt werden. Dieses letzte der fünf Zeichen gebraucht Lucas Cranach bis zu seinem Tode und mit geringen Abweichungen auch sein Sohn Lucas während seiner ganzen selbständigen Thätigkeit.

So ergeben sich also für jedes Zeichen und damit für jedes bezeichnete, aber nicht datierte Werk folgende Zeitgrenzen:

I. LC: Von 1504 bis etwa Mitte 1506.

Die Hirschjagd L. 14.

Landsknecht und Dame L. 31.

II. LC: Von etwa Mitte 1506 bis Anfang 1509.

Die Eberjagd L. 17.

Marcus Curtius L. 18.

Die grosse Enthauptung Johannes des Täufers, L. 53.

III. LC und Schlange mit zwei Fledermausflügeln: Von 1509 bis 1514.

Die h. Sippe im Zimmer L. 36.

Friedrich der Weise den h. Bartholomäus verehrend, Kupferst. L. 57.

Die Marter der h. Barbara B. 70. Sch. 87.

IV. Schlange mit zwei Fledermausflügeln: Von 1509 bis etwa Mitte 1537.

Wilder Mann ein Kind raubend L. 15.

Das Christuskind als Welterlöser L. 32.

Die h. Familie mit dem Engeltanz L. 33.

Friedrich der Weise die Madonna verehrend L. 34.

Der Adel L. 35.

Die Verkündigung L. 41.

Die h. Anna selbdritt L. 42.

Die Enthauptung Johannes des Täufers L. 47.

Die Himmelsleiter des h. Bonaventura L. 51.

V. Schlange mit Vogelflügeln: Von etwa Mitte 1537 bis zum Tode Lucas Cranachs d. Ä. 1553 und weiter bis zum Tode Lucas Cranachs d. J. 1586.

Trägt nun ein bezeichnetes cranachsches Werk eine Jahreszahl, die ausserhalb des Geltungsbereiches des Zeichens liegt, so ist entweder die Jahreszahl oder das Zeichen oder beides verdächtig, es liegt hier entschieden irgend eine Fälschung vor, das Werk muss also aus der Reihe der zugleich bezeichneten und datierten Werke gestrichen und aus der 1. Gruppe in die 2. oder gar in die 3. versetzt werden. Diesem Schicksal haben eine grosse Anzahl von Gemälden anheimzufallen. Nur bei gewissen Holzschnitten darf von einer Fälschung nicht gesprochen werden. Trägt z. B. ein Holzschnitt, der in den zwanziger oder dreissiger Jahren

des 16. Jahrhunderts in Leipziger oder Wittenberger Drucken vorkommt, ein dem cranachschen LC oft täuschend ähnliches Zeichen, so bezieht sich dies nicht auf Lucas Cranach, sondern auf Georg Lemberger und ist nur irrtümlich auf Lucas Cranach gedeutet worden.

Es giebt nun ein Mittel, um die Entstehungszeit einiger undatierter Holzschnitte innerhalb der durch die Bezeichnung festgelegten Grenzen noch genauer zu bestimmen. Es ist dies das Vorkommen und die äussere Erscheinung der sächsischen Wappen.

Als sächsischer Hofmaler bringt Cranach auf fast allen seinen Holzschnitten, die im 1. Jahrzehnt, und auf vielen, die im 2. Jahrzehnt entstanden sind, die beiden sächsischen Wappen an, das herzogliche mit dem Rautenkranz und das kurfürstliche mit den beiden gekreuzten Schwertern. Sie fehlen nur auf zwei bezeichneten Holzschnitten der ersten Zeit, den beiden zusammengehörigen Darstellungen eines Landsknechts und einer Dame L. 31 und der grossen Enthauptung Johannes des Täufers L. 53, ausserdem auf einer Anzahl der kleinen Holzschnitte des Wittenberger Heiligtumsbuches, gewöhnlich da, wo ihre Anbringung auf Schwierigkeiten stiess. Das Fehlen dieser beiden Wappen hat also nur bei den beiden zuerst genannten Holzschnitten etwas Auffälliges.

Der Landsknecht ist mit LC bezeichnet, muss also zwischen 1504 und etwa Mitte 1506 entstanden sein. Von allen Holzschnitten Cranachs sind mir dieser und sein Gegenstück, die Dame mit der Blume, von jeher als diejenigen erschienen, in denen sich die Natur des Künstlers am frischesten und urwüchsigsten äussert. Schon deshalb möchte ich beide an den Anfang aller bezeichneten Holzschnitte Cranachs setzen, also noch vor die Verehrung des Herzens Jesu von 1505. Sie mögen schon in Wittenberg entstanden sein, aber noch vor Cranachs fester Anstellung im Dienste der beiden Fürsten. Wäre er damals schon Hofmaler gewesen, er hätte es sicher nicht unterlassen, die beiden Wappen hier anzubringen, wie er es auf jedem der folgenden grösseren Holzschnitte gethan hat, mit Ausnahme der grossen Enthauptung Johannes des Täufers L. 53.

Dieser Holzschnitt ist nach dem Zeichen LC in der Zeit von etwa Mitte 1506 bis Anfang 1509 entstanden. Durch seine derbe Behandlung fällt er vollständig aus seiner Umgebung heraus. Daran ist aber nicht der Zeichner, sondern allein der Holzschneider schuld. Diese groben, gleich starken und meist in derselben geraden Linie endigenden Strichlagen, mit denen hier die Schatten angegeben sind, bekunden einen

Mangel an Feinfühligkeit den Absichten des Erfinders gegenüber, wie wir ihn bei keinem der Holzschnitte Cranachs in dieser und noch späterer Zeit wahrnehmen. Diese zeigen im Gegenteil meist eine bewundernswerte Feinheit des Schnittes, sodass sie in ganz frühen Drucken (die freilich zu den allergrössten Seltenheiten gehören) oft den Eindruck von Kupferstichen machen. So oft ich diese Enthauptung Johannes des Täufers ansehe, werde ich an die grossen niederländischen Holzschnitte dieser Zeit, z. B. die Jacobs von Amsterdam erinnert, die in einer ähnlichen derben Weise geschnitten sind. Ich glaube, dieser Holzschnitt ist von Cranach während seines Aufenthaltes in den Niederlanden im Sommer 1508 gezeichnet, vielleicht auf Bestellung eines Einheimischen, und von einem Niederländer geschnitten. So liesse sich am natürlichsten das Fehlen der sächsischen Wappen und die grosse Abweichung in der ganzen technischen Behandlung erklären. Denn eine Erklärung für diese beiden auffälligen Erscheinungen muss es doch geben. Übrigens findet auch Lippmann (Text S. 12b) hier Anklänge an die Niederländer, namentlich an Lucas van Leyden, aber doch nur solche stilistischer Art. Er setzt den Holzschnitt um 1516 an, was ja schon der Bezeichnung wegen unmöglich ist.

Es scheint mir hier der geeignetste Ort zu sein, etwas näher auf die niederländische Reise Cranachs einzugehen. Noch immer herrscht Unklarheit, ob sie im Sommer 1508 oder 1509 stattgefunden habe. Die meisten folgen Schuchardt, der sie in den Sommer 1509 verlegt. Und doch lassen sämtliche Quellen gar keinen Zweifel, dass 1508 das richtige Jahr ist.

Aus der lat. Denkschrift des Math. Gunderam (Übersetzung bei Sch. I, 186) und andern Quellen der Zeit wissen wir, dass Lucas Cranach 1547 im Lager vor Wittenberg dem Kaiser Karl V. auf dessen Befragen erzählt hat, er habe ihn in einem Alter von acht Jahren gemalt und zwar sei dies zu der Zeit gewesen, als Kaiser Maximilian ihm von den belgischen Ständen (civitates) den Lehenseid schwören liess, wobei der Kaiser seinen Enkel an der Hand gehalten habe. Diese Angaben sind so genau, dass man mit Hilfe der nötigen Quellenschriften danach den Ort und den Tag ermitteln könnte, an dem diese Huldigung stattfand. Für den vorliegenden Zweck genügt es zunächst, wenn nur das Jahr feststeht.

Karl der V. war am 24. Februar 1500 geboren, am 24. Februar 1508 war er also acht Jahre alt. Wann Kaiser Maximilian in den Niederlanden

war, lässt sich auch genau feststellen. Wir können seine Reise dahin von Woche zu Woche, oft von Tag zu Tag verfolgen. Im März 1508 war er noch in Süddeutschland, von da ging die Reise nach dem Mittel- und Niederrhein zu. Noch Mitte Juli hatte er die niederländische Grenze nicht überschritten. Dies geschah erst zwischen dem 23. Juli, wo er noch in Kalkar war, und dem 26. Juli, wo er sich schon in Herzogenbusch befand. Im August hielt er sich in Holland auf, am 12. September finden wir ihn in Brüssel. Mit Ausnahme des Oktober, den er fast ganz in Holland zubringt, weilt er dann nur noch in den südlichen Niederlanden bis zu seiner Rückreise im Frühling 1509. Am 30. und 31. März 1509 ist er in Grave, dicht an der deutschen Grenze, am 1. April in Xanten, zum ersten Mal wieder auf deutschem Boden. Im Sommer und Herbst 1509 aber ist er fern von den Niederlanden, in Tirol und Italien. Daraus geht also hervor, dass Cranach den jungen Karl V. nur im Sommer oder Herbst 1508, nicht aber 1509 hat malen können.

Unser Künstler scheint sich meist in Antwerpen aufgehalten zu haben. Am 6. Oktober 1508 erhält er dort eine Zahlung von 100 Gulden in Gold durch den Agenten seines Herrn (Gurlitt S. 41). Am 15. November muss er wieder in Wittenberg gewesen sein. Denn am 15. und 16. November fand dort das grosse Turnier statt, das der Dichter Georgius Sibutus Daripinus in einem lateinischen Gedichte beschrieben, Lucas Cranach aber in dreien seiner besten Holzschnitte der Nachwelt überliefert hat (Vergl. G. Bauch, Zur Cranachforschung. Rep. f. K. XVII [1894], S. 432—34). Er hat sie selbstverständlich bald nachher gezeichnet, als das Schauspiel noch frisch in seiner Erinnerung lebte. Darum müssen auch die Drucke, die die Jahreszahl 1509 tragen, ganz an den Anfang dieses Jahres versetzt werden, das übrigens schon am 25. Dezember (1508) begann.

Nach dieser Abschweifung kehre ich zurück zu der begonnenen Besprechung der beiden sächsischen Wappen.

1. Das Wappen mit dem Rautenkranz.

Es ist selbstverständlich, dass sich ein Künstler, wenn er ein Wappen zeichnet, in Bezug auf das, was althergebrachter Brauch und gewissermassen zum Gesetz geworden ist, keine Freiheit erlauben darf. So scheint die Zahl der Blätter des Rautenkranzes fest bestimmt gewesen zu sein. Cranach zeichnet ihn immer mit fünf Blättern, oder man sieht

wenigstens, dass immer fünf Blätter beabsichtigt waren. Nur zwei Holzschnitte machen hiervon eine Ausnahme: Die Verehrung des Herzens Jesu von 1505 (L. 1), der erste Holzschnitt, auf dem die beiden sächsischen Wappen vorkommen, und der stehende h. Georg von 1506 (L. 5). Auf beiden hat der Rautenkranz nur *drei* Blätter, und man sieht, der Künstler *wollte* nur drei zeichnen. Daraus folgt mit unbedingter Sicherheit, dass der h. *Georg* unmittelbar nach der Verehrung des Herzens Jesu entstanden ist und demnach in der Reihenfolge den übrigen mit LC bezeichneten Holzschnitten aus dem Jahre 1506 vorangehen muss.

Damit ist auch die Entstehungszeit der grossen *Hirschjagd* L. 14 bestimmt. Nach dem Zeichen war für sie bisher die Zeit von 1504 bis etwa Mitte 1506 ermittelt. Da nun der Rautenkranz im herzoglichen Wappen hier fünf mit grosser Sorgfalt gezeichnete Blätter hat, muss der Holzschnitt nach dem h. Georg L. 5 entstanden sein, er fällt demnach in die erste Hälfte des Jahres 1506.

Der h. *Michael* L. 3 und die h. *Magdalena* L. 7 sind offenbar als Gegenstücke gedacht und unmittelbar nach einander entstanden. Sie haben dieselbe Grösse, die Wappen sind in derselben Weise in den beiden oberen Ecken angebracht, die Monogramme sind einander gegenübergestellt und die technische Behandlung ist bei beiden völlig gleich. Sie dürften demnach nicht getrennt werden, wie es bei Lippmann geschehen ist.

Es ergiebt sich also für sämtliche mit LC bezeichneten Holzschnitte diese Reihenfolge:

1504—5 Landsknecht und Dame L. 31.
1505 Verehrung des Herzens Jesu L. 1.
1506 Der stehende h. Georg L. 5.
„ Die Hirschjagd L. 14.
„ Die Versuchung des h. Antonius L. 2.
„ Der h. Michael L. 3.
„ Magdalena mit Engeln L. 7.

2. *Das Wappen mit den Kurschwertern.*

Wenn man die Lippmannsche Ausgabe der Holzschnitte Cranachs mit einiger Aufmerksamkeit nur in Hinblick auf die Darstellung des Kurwappens durchblättert, muss man die Wahrnehmung machen, dass der Schild nicht immer in derselben Weise gefärbt oder, wie die Heraldiker sagen, tingiert ist. Das eine Mal ist das obere Feld weiss,

das untere schwarz, der Schild ist nach der Sprache der Heraldik „geteilt von Weiss (als Ersatz für Silber) und Schwarz“. So finden wir ihn auf der Verehrung des Herzens Jesu L. 1, dem Erzengel Michael L. 3, dem Todesritt des Marcus Curtius L. 18. Das andere Mal ist das obere Feld schwarz, das untere weiss, der Schild ist „geteilt von Schwarz und Weiss“. So auf der Versuchung des h. Antonius L. 2, der Marter des h. Erasmus L. 4 und allen übrigen darauf folgenden mit Ausnahme des schon genannten Marcus Curtius L. 18.

Es fragt sich nun: wie ist dieser Wechsel in den Farben zu erklären? Die alte Heraldik gestattete gerade in diesem Punkte keine Willkür, wenn sie auch in andern, z. B. bei Schrägteilung des Schildes, nicht so streng dachte. Es ist also nicht möglich, dass das Kurwappen in demselben Jahre bald so, bald so tingiert wurde.

Betrachten wir einige der Kurwappen mit schwarzem oberem und weissem unterem Felde genauer, z. B. das der Versuchung des h. Antonius L. 2, des Turniers von 1506 L. 10, des kleinen Ritters zu Pferde L. 13, des h. Georg zu Pferde L. 19, so bemerken wir, dass der Druck entweder des ganzen Wappens oder des oberen schwarzen Feldes an Schärfe bedeutend zurücksteht gegen alle übrigen Teile des Holzschnitts. Der Holzstock hat an diesen Stellen die schwarze Druckfarbe nur schlecht angenommen, sodass die oberen Felder entweder grau aussehen oder an den Rändern weiss geblieben sind. — Es kommen ferner Holzschnitte vor, auf denen vom Kurwappen nur noch das untere weisse Feld mit dem Griff der Kurschwerter vorhanden ist. Dies habe ich besonders bei späten Abdrücken des stehenden h. Georg, der h. Magdalena, des h. Michael gefunden.

Alles dies lässt darauf schliessen, dass an diesen Stellen des Holzstockes überall eine Korrektur stattgefunden hat, d. h. dass hier ein neues Stück Holz eingesetzt worden ist, was ja mit keinen Schwierigkeiten verbunden war. In einigen Fällen scheint das ganze Kurwappen von dieser Veränderung berührt worden zu sein, in anderen nur das obere Feld. Aber sei es nun, dass das neue Stück nicht sorgfältig genug, z. B. eine Kleinigkeit zu tief, eingesetzt wurde oder dass es aus anderem Holze bestand und schneller austrocknete, als der ganze Holzstock: im Druck erschien das eingesetzte Stück weniger scharf und weniger schwarz und schliesslich sprang es aus, nachdem der Stock schon ganz abgenutzt war. In einem Falle, bei der Eberjagd L. 17, ist die mit dem Holzstock vorgenommene Änderung noch aufs deutlichste nachweisbar. Hier ist

von dem ursprünglichen Kurwappen noch ein Rest stehen geblieben, zwischen den beiden Wappen am Baumstamm.

In allen den angeführten Fällen war der Schild des Kurwappens ursprünglich von Weiss und Schwarz geteilt, später wurde er durch einen von Schwarz und Weiss geteilten ersetzt. Von dieser Veränderung wurden 12 Holzschnitte berührt. Für 11 von ihnen kann ich die Belege beibringen, für den 12. habe ich ihn noch nicht finden können.

Wir haben es also mit 12 ersten Zuständen zu thun, von denen bisher noch nichts bekannt war. Sie verteilen sich auf nur wenige Sammlungen. Dresden hat die meisten, Weimar, wo Cranach sonst so gut vertreten ist, gar keinen. Sie sind beinahe so selten wie etwa die frühesten Erzeugnisse des deutschen Kupferstichs im 15. Jahrhundert. Ich ordne sie nach den verschiedenen Bezeichnungen und nach Jahren.


I. Zustand.


II. Zustand.

LC

1506 Versuchung des h. Antonius L. 2.
I. Kurwappen weiss und schwarz: Basel.
II. Kurwappen schwarz und weiss.

„ Erzengel Michael L. 3.
I. Kurwappen weiss und schwarz: Berlin. Dresden, Sammlung Friedr. Aug. II. Stuttgart.
II. Kurwappen schwarz und weiss.

„ Der stehende h. Georg L. 5.
I. Kurwappen weiss und schwarz: München.
II. Kurwappen schwarz und weiss.

„ Maria Magdalena mit Engeln L. 7.
I. Kurwappen weiss und schwarz: Wien, Hofbibliothek.
II. Kurwappen schwarz und weiss.

(1506) Die Hirschjagd L. 14.
I. Kurwappen weiss und schwarz: Wien, Hofbibliothek.
II. Kurwappen schwarz und weiss.

L C.

1506 Marter des h. Erasmus L. 4.
I. Kurwappen weiss und schwarz: Wien, Albertina.
II. Kurwappen schwarz und weiss.

1506 Das (1.) Turnier L. 10.
I. Kurwappen weiss und schwarz: Dresden.
II. Kurwappen schwarz und weiss.
„ Ein Knabe zu Pferde L. 11.
I. Kurwappen weiss und schwarz: Budapest, Nationalgalerie.
II. Kurwappen schwarz und weiss.
„ Herr und Dame zur Jagd reitend L. 12.
I. Kurwappen weiss und schwarz: Dresden.
II. Kurwappen schwarz und weiss.
„ Ein Ritter zu Pferde L. 13.
I. Kurwappen weiss und schwarz: wo?
II. Kurwappen schwarz und weiss.
(1507) Der h. Georg zu Pferde, Gold- und Silberdruck L. 19. 20.
I. Kurwappen weiss und schwarz: Dresden.
II. Kurwappen schwarz und weiss.
o. J. Die Eberjagd L. 17.
I. Kurwappen weiss und schwarz: Dresden.
II. Kurwappen schwarz und weiss.

Die Verehrung des Herzens Jesu von 1505 L. 1 hat in allen, auch den spätesten Abdrücken das Kurwappen unverändert mit oberem weissem und unterem schwarzem Felde.

Der einzige datierte Holzschnitt des Jahres 1508, das Parisurteil L. 21, hat dagegen in allen Abdrücken das Kurwappen nur mit oberem schwarzem und unterem weissem Felde. Dasselbe gilt von sämtlichen späteren Holzschnitten Cranachs.

Daraus folgt: In den Jahren 1505—7 hat Cranach das Kurwappen immer mit oberem weissem und unterem schwarzem Felde gezeichnet. Demnach können die beiden Holzschnitte der h. Christoph L. 6 und Venus mit Amor L. 8. 9, die das Kurwappen in allen Abdrücken nur mit der späteren Farbenverteilung haben, aber mit dem Jahre 1506 datiert sind, auch aus diesem Grunde nicht aus diesem Jahr sein, sondern müssen erst nach dem h. Georg zu Pferde (1507) entstanden sein.

Dass diese Farbenverteilung jedoch offiziell vorgeschrieben war, beweist z. B. das grosse Siegel der Universität Wittenberg auf dem Titelblatt des 1504 in Wittenberg durch Wolfgang Stöckel gedruckten Werkes Compendium pulcherrimum iuris canonici . . . . Petri Ravennatis, das beweisen ferner die gemalten Kurwappen in den 1507 für Friedrich

den Weisen geschriebenen neutestamentlichen Perikopen auf der Jenaer Universitätsbibliothek (vergl. die Abbildung in den Bau- und Kunstdenkmälern Thüringens, bearbeitet von P. Lehfeldt, Grossherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, 2. Band, S. 142). Den Heraldikern scheint die Thatsache, dass die Farben im Kurwappen nicht immer in derselben Weise angeordnet gewesen sind, bisher unbekannt geblieben zu sein.

Die Änderung in der Verteilung der Farben muss zwischen 1507 und 1508, genauer zwischen der Entstehung des h. Georg zu Pferde (1507) und des Parisurteils (1508) stattgefunden haben. Durch archivalische Forschungen wird sich dies wohl auf Monat und Tag genau feststellen lassen.

Ausserhalb der kursächsischen Lande scheint die Änderung nur langsam bekannt geworden zu sein. So findet sich z. B. in Leipziger Drucken noch sehr lange das Kurwappen mit der ursprünglichen Farbenverteilung. Auch Dürer kennt das neue Wappen nicht, wie sein Kupferstichbildnis Friedrichs des Weisen zeigt.

Kommt nun das alte Wappen auch auf Wittenberger Holzschnitten vor, die nachweisbar nach 1508 entstanden sind, wie wir es z. B. auf verschiedenen Titeleinfassungen von Drucken Joh. Grunenbergs und Jos. Klugs aus dem Anfang der zwanziger Jahre sehen, so beweist schon dieser äusserliche Umstand, dass der Holzschnitt nicht von Lucas Cranach, überhaupt nicht von einem Wittenberger, oder noch allgemeiner von einem kursächsischen Künstler gezeichnet sein kann. Wir dürfen hier immer auf einen fremden Künstler schliessen. Als der nächste kommt hier der aus Landshut nach Sachsen eingewanderte Georg Lemberger in Betracht.

Für cranachsche Holzschnitte mit dem älteren Kurwappen ergiebt sich nun folgendes:

1. Diejenigen, die nicht bezeichnet und datiert, aber sicher noch im ersten Jahrzehnt enstanden sind, müssen vor dem Parisurteil (1508) entstanden sein.

Demnach gehört ein Teil der Holzschnitte des 1509 gedruckten Wittenberger Heiligtumsbuches in diese frühere Zeit. Es sind folgende nach der Nummer von Schuchardt (II, 258—269):

13. 26. 27. 31. 40. 46. 51. 57. 59. 61. 75. 76. 77. 87. 90. 91. 93. 108. 115. 116.

Dagegen gehören nach dem Kurwappen in der zweiten Form folgende in die Jahre 1508 oder 1509:

53. 56. 68. 78. 79. 80 81. 83. 84. 88. 106. 107. 111. 117.

Alle übrigen Holzschnitte des Wittenberger Heiligtumsbuches, die kein Kurwappen tragen, können sowohl vor wie nach dem Parisurteil gezeichnet sein.

2. Die Entstehungszeit der beiden undatierten Holzschnitte die Eberjagd L. 17 und Marcus Curtius L. 18, die wegen des Zeichens LC zunächst auf Mitte 1506 bis Anfang 1509 festgesetzt war, verringert sich auf Mitte 1506 bis 1507.

Es folgen also die mit LC bezeichneten Holzschnitte etwa so auf einander:

1506 Marter des h. Erasmus L. 4.
„ Das (1.) Turnier L. 10.
„ Knabe zu Pferde L. 11.
„ Herr und Dame zur Jagd reitend L. 12.
„ Ein Ritter zu Pferde L. 13.
1506—7 Die Eberjagd L. 17.
„ Marcus Curtius L. 18.
1507 Der h. Georg zu Pferde L. 19. 20.
1508 Die grosse Enthauptung Johannes des Täufers L. 53.
„ Das Urteil des Paris L. 21.
1509 Das (3.) Turnier L. 28.
„ Das (4.) Turnier L. 29.

Bevor ich zu den Holzschnitten übergehe, die eine neue Bezeichnung tragen, muss ich die Besprechung eines Holzschnittes nachholen, zu der bisher keine Gelegenheit war. Es ist dies die Verehrung des Herzens Jesu von 1505, L. 1.

Dass von diesem Blatt zwei Zustände vorhanden sind, scheint kaum bekannt zu sein, wenigstens habe ich nirgends eine Erwähnung davon gefunden. Der erste Zustand hat in dem Bande, das den untern Teil des Herzens Jesu ausfüllt, die Worte VIRGO MATER MARIA. Er befindet sich meines Wissens nur in der Sammlung Friedrich August II. in Dresden und zwar sogar in zwei Abdrücken (Nr. 86466 und 86467). Im zweiten Zustand ist das Band leer. Er befindet sich in derselben Sammlung (Nr. 86465) und kommt auch sonst öfter vor, z. B. in Berlin. Es ist der, mit dem Lippmann die Reihe der Nachbildungen eröffnet.

Leider ist keiner der beiden Dresdener Drucke des ersten Zustandes tadellos erhalten. Bei Nr. 86466 fehlt von der Darstellung

links ein etwa 3 mm breiter Streifen, an den drei übrigen Seiten ist das Blatt bis dicht an die Einfassungslinie beschnitten, und auch diese scheint nicht in ihrer vollen Breite erhalten zu sein. Bei Nr. 86467 fehlt an jeder Seite ein mehr oder weniger breiter Streifen. Ein vollständig unversehrt erhaltener Druck des ersten Zustandes muss also zu den grössten Seltenheiten gehören. Es fragt sich, ob es überhaupt einen solchen noch giebt. Jede Mitteilung darüber würde mir höchst willkommen sein.

Bei dem verhältnismässig schönen Druck Nr. 86466 sind die drei vorhandenen Ränder schon vielfach ausgesprungen. Auch innerhalb der Darstellung, z. B. im Spruchband, zeigen sich kleine Fehlstellen. Ferner geht durch das obere Drittel des Holzstockes ein senkrechter Spalt (links von der Mitte, vom obern Rande ab bis zum untern Rande des Schamtuchs Christi).

Dagegen hat das Berliner Exemplar des zweiten Zustandes, das der Nachbildung L. 1 zu Grunde gelegt worden ist, zwar dieselben Fehlstellen im Spruchband, aber unversehrte Ränder, und der Spalt ist zwar auch vorhanden, durchschneidet aber nicht einmal die Umrisslinie des Herzens. Das Dresdener Exemplar des zweiten Zustandes (Nr. 86465) hat gleichfalls viel besser erhaltene Ränder als der erste Zustand, der Spalt ist ebenfalls vorhanden, aber haarfein, kaum erkennbar. Aus dieser besseren Erhaltung namentlich der Ränder des zweiten Zustandes müsste gefolgert werden, dass nicht der Druck mit den Worten im Spruchband, sondern der mit dem leeren Spruchband der erste Zustand sei. Dies ist aber nicht der Fall. Der Schein trügt hier wieder einmal. Ich habe das Berliner Exemplar daraufhin nicht untersucht, wohl aber um so genauer die drei Dresdener. Die Ränder des zweiten Zustandes sind nur s c h e i n b a r besser erhalten als die des ersten. In W i r k l i c h k e i t ist der ganze Rand des Stockes viel mehr beschädigt und ausgesprungen, als bei dem ersten Zustand, nur sind die Lücken äusserst sorgfältig mit Lineal und Feder nachgezogen. Diese nachgezogenen Randlinien schneiden nicht so scharf und bestimmt nach dem weissen Grunde zu ab, wie die gedruckten, und ihre Farbe ist nicht so tiefschwarz wie die Farbe dieser. Jedes geübte Auge muss dies erkennen können. Der grössere Spalt beim ersten Zustand aber erklärt sich leicht aus der grösseren Trockenheit des Holzstockes. Jeder Spalt schliesst sich von selbst, wenn der Stock der Feuchtigkeit ausgesetzt wird, wie es jedenfalls beim Druck des zweiten Zustandes der Fall gewesen ist.

Es bleibt also dabei: Der erste Zustand ist der mit den Worten VIRGO MATER MARIA. Der zweite Zustand wurde dadurch geschaffen, dass diese Worte aus dem Bande herausgeschnitten wurden, was bei VIRGO und MARIA keine Schwierigkeiten bereitete. Spuren dieses Vorganges sind noch erkennbar da, wo bei VIRGO das O, bei MARIA das letzte A stand. Nicht ganz so leicht war es bei dem M von MATER, weil hier der Zwischenraum zwischen dem ersten und zweiten Balken mit der Schraffierung des Grundes ausgefüllt war. Diese beiden ziemlich dicken Balken des M wurden in dünne Striche aufgelöst und auf diese Weise mit zur Schraffierung verwandt, was sich noch deutlich erkennen lässt.

Die Schlange als Künstlerzeichen.

Seit dem Jahre 1504 hatte Lucas Cranach die Anfangsbuchstaben seines Namens zur Bezeichnung seiner Werke verwendet. Noch Anfang 1509 zeichnet er so zwei der grossen Turnierdarstellungen (L. 28 und 29), die die Erinnerung an die glänzenden, am 15. und 16. November 1508 in Wittenberg gefeierten Ritterspiele festhalten sollten. Bei dem dritten Blatte (L. 27), das doch wohl unmittelbar nach jenen beiden ersten entstanden sein wird, da es mit diesen eine Dreiheit bildet, gebraucht er zwar noch dieselbe Bezeichnung, setzt aber zwischen die beiden Buchstaben L C eine Schlange mit Fledermausflügeln, einer Krone auf dem Haupte und einem Ring im Maule. Was mochte ihn dazu veranlassen, sich dieses seltsamen Tieres als Künstlerzeichen zu bedienen?

Donnerstag den 6. Januar 1508, am Dreikönigstag, hatte Friedrich der Weise, der sich damals in Nürnberg befand, seinem Hofmaler Lucas Cranach ein Wappen verliehen und ihm hierüber eine Urkunde, einen sogenannten Wappenbrief, ausgestellt, der sich noch heute im Besitze der Familie v. Cranach befindet. Eine getreue Nachbildung dieses Wappenbriefes in Lichtdruck, die nicht nur das Original vollkommen ersetzt, sondern, wie es scheint, manche Worte noch deutlicher als dieses erkennen lässt, verdanke ich der Güte des Herrn Schlosshauptmann v. Cranach auf der Wartburg. Ein fehlerhafter Abdruck findet sich bei Schuchardt I, 51—54, ein diplomatisch getreuer bei F. Warnecke, Lucas Cranach d. Ä., Görlitz 1879, S. 21—22.

Das Wappen wird darin folgendermassen beschrieben: „ein gelen schylt, darInnen ein swartz Slangenn, habend in der myth zwen Swartz Fledermeus Flugel, auf dem heubt ein Rote Cron vnnd in dem mund ein gulden ringleyn, darInnen ein Rubinsteinlein, vnnd auf dem Schylde

ein helm mit einer Swartzen vnnd gelen helmdecken, vnnd auff dem helm ein gelber pausch von dornnen gewunden, darauf aber ein schlangen ist zu gleichermas Im Schylde, wie dann das in mytten dits briefs aygentlicher gemalht vnnd mit farben außgestrichen ist."

Dieses gemalte Wappen in der Mitte des Wappenbriefs, das auch bei Warnecke annähernd getreu nachgebildet ist, entspricht nun durchaus nicht der genauen Beschreibung. Anstatt der zwei Fledermausflügel sehen wir hier zwei Vogelflügel, anstatt der Helmdecke einen Wappenmantel, anstatt des gelben Bausches von Dornen auf dem Helm einen grünen. Kurz, dieses Wappen weicht in so wesentlichen Punkten von dem beschriebenen ab, dass man sagen muss: es ist gar nicht das dem Lucas Cranach 1508 verliehene. Ja man muss, wenn man seine allgemeine Erscheinung näher ins Auge fasst, noch weiter gehen und sagen: ein solches Wappen kann überhaupt im Jahre 1508 noch nicht entstanden sein. Zunächst beweist das die Form des Schildes, dann der um diese Zeit schon an und für sich unmögliche Wappenmantel, den die Heraldik am Anfang des 16. Jahrhunderts einfach noch nicht kennt. Dieses Wappen ist ein Machwerk mindestens aus dem 17. Jahrhundert, aber höchst wahrscheinlich noch viel jüngeren Ursprungs. Das ursprüngliche Wappen, wahrscheinlich mit Deckfarben gemalt, ist jedenfalls im Laufe der Zeit schadhaft geworden, die Farben sind abgeblättert, die Zeichnung unkenntlich geworden, und so ist es schliesslich durch ein neues ersetzt worden, das in keiner Weise dem alten entspricht.

Wie das alte Wappen ausgesehen haben mag, zeigt eine getuschte Federzeichnung in der Universitätsbibliothek in Erlangen von der Hand Lucas Cranachs. Sie ist bei Warnecke neben S. 22 abgebildet.

Es ist die irrige Meinung verbreitet, als sei Lucas Cranach durch diesen Wappenbrief in den Adelstand erhoben worden und als sei der Wappenbrief in seiner Form etwas ganz Ungewöhnliches, eine ganz besondere Ehrung für den Empfänger, die Form eigens für diesen Zweck erst erfunden. Dies ist keineswegs der Fall. Die Form ist die feststehende, wie sich aus andern Wappenbriefen dieser Zeit ergiebt. Fast alles in dem Briefe, was heute auf den mit den Gebräuchen jener Zeit nicht bekannten Leser einen so grossen Eindruck macht und ihn mit um so grösserer Hochachtung vor dem auf diese Weise Ausgezeichneten erfüllt, ist formelhaft, nichts ist darin, was sich nicht ebenso in andern wiederfände. In das fertige Schema ist an den betreffenden Stellen eben nur der Name Lucas Cranachs und die Beschreibung des Wappens

eingefügt, wobei nicht einmal sein bürgerlicher Stand erwähnt wird. Es heisst da nicht Lucas Cranach Maler, oder Lucas Maler von Cranach oder Meister Lucas Cranach, wie sonst immer in Urkunden, sondern einfach unser Diener und lieber Getreuer Lucas von Cranach. Und wenn nicht als Grund für die Verleihung des Wappens neben der Ehrbarkeit und Redlichkeit des Empfängers auch seine Kunst angeführt würde, wüssten wir gar nicht, dass der Wappenbrief für einen Künstler, für den Hofmaler des Kurfürsten, bestimmt sei.

Mit der Verleihung eines Wappens war aber nun und nimmermehr ohne weiteres eine Rangerhöhung in der bürgerlichen Stellung, also in unserem Falle die Adelung verbunden, dazu bedurfte es in der Urkunde noch besonderer Formeln, die hier fehlen. Wir haben ja noch eine Menge derartiger Briefe über Wappen- und Adelsverleihungen, können also in unserem Falle durchaus sicher urteilen. Der Empfänger Lucas Cranach wird hier einfach als „Wappengenosse" bezeichnet, bei einer Adelung hätte unbedingt noch das Wort „rittermässig" oder „recht edel" oder dergleichen dabeistehen müssen. Was wollte es nun überhaupt in einer Zeit, wo fast jeder angesehene Bürger ein eigenes Wappen führte, Aussergewöhnliches bedeuten, wenn jemand, der noch keines besass, von seinem Fürsten eines verliehen bekam. Das war damals eine ähnliche Auszeichnung, wie heute etwa eine Ordensverleihung oder die Ernennung zum Hoflieferanten u. dergl.

Also weg mit der Fabel von Cranachs Adelung!

Das Wappen wurde Lucas Cranach verliehen mit der formelhaften Bestimmung, die in allen derartigen Wappenbriefen ganz ähnlich vorkommt: „Also das er vnnd sein Eelich leibserben . . . . dieselben Cleynot vnnd wappen haben, in allen vnnd yegklichen Erlichen vnnd Redlichen Sachen zu Schympff vnnd Ernnst In . . . Insigeln petzschafften Cleynodten . . . vnnd sonst an allen ennden nach ihren notturfften, willen vnnd wolgefallen gebrauchen vnnd geniessen sollen vnnd mogen, als ander wapen genoßlewt sich Irer wapen vnnd kleynot geprauchen vnnd geniessen".

Lucas Cranach liess sich also zunächst ein Siegel mit dem ihm verliehenen Wappen schneiden, wie das jeder that, und gebrauchte dies hinfort zur Beglaubigung von Urkunden jeder Art, entweder zugleich mit seiner eigenhändigen Namensunterschrift oder allein an deren Stelle. Eine Quittung aus dem Jahre 1514, unter der allein das Siegel Lucas Cranachs steht, besitzt z. B. das Dresdener Kupferstichkabinet.

Es war ganz natürlich, dass er die Schlange nun auch zur Beglaubigung seiner künstlerischen Handschrift, als Künstlerzeichen, benützte. Er that dies nicht sofort, sondern erst etwa ein Jahr nach Verleihung des Wappens. Und das erste Werk, bei dem er es that, war die dritte Turnierdarstellung von 1509 (das Turnier mit Simson und dem Löwen auf dem Teppich) L. 27. Das darf man mit Sicherheit behaupten, wenn man annimmt, dass zwischen den beiden ersten mit LC bezeichneten Turnieren von 1509 und diesem dritten kein grösserer Zwischenraum liegt, dass vielmehr alle drei rasch hinter einander entstanden sind, was doch jedenfalls das Natürlichste war.

Man hat bisher behauptet, Lucas Cranach habe die Schlange schon 1506 zur Bezeichnung seiner Werke verwendet, und hat als alleinigen Beweis dafür die beiden Holzschnitte Venus mit Amor und den h. Christoph angeführt, die mit LC und der Schlange bezeichnet sind und thatsächlich die Jahreszahl 1506 tragen.

Ich habe schon zwei Gründe gegen die Echtheit beider Bezeichnungen oder vielmehr gegen das Jahr 1506 als Entstehungszeit dieser Holzschnitte geltend gemacht. Es waren dies 1. die Bezeichnung mit LC und der Schlange, 2. das Kurwappen in der späteren Färbung des Schildes. Beides ist im Jahre 1506 noch nicht möglich.

Dafür sind nun noch weitere Beweise vorhanden.

1. Mustern wir die Reihe der bis zu Anfang des Jahres 1509 entstandenen Holzschnitte, so zeigt sich auf allen, dass der Himmel vollständig weiss gelassen, also ohne Wolken ist. Ebenso haben sämtliche mit LC und der Schlange bezeichneten Holzschnitte aus dem Jahre 1509 mit Ausnahme zweier, des h. Hieronymus in der Landschaft (L. 26) und der Gefangennahme Christi (B. 7) in der Passion, diesen wolkenlosen Himmel. Eine derartige stilistische Übereinstimmung kann nicht auf Zufall beruhen, sondern muss in einer besonderen künstlerischen Auffassungsweise begründet sein. Erst 1509 und zwar, wie es scheint, erst gegen Ende des Jahres bricht Cranach mit dieser Gewohnheit und bringt in der Luft Wolken an. Von da ab findet sich öfter auf den Holzschnitten bewölkter Himmel, der weisse wolkenlose freilich überwiegt immer noch. Der h. Christoph und Venus mit Amor haben einen mit Wolken bedeckten Himmel, also können sie auch aus diesem Grunde nicht vor 1509 entstanden sein.

2. Ein weiteres, wenn auch nicht so durchaus sicheres Beweismittel wie die Darstellung des Himmels bildet die Form des Rautenkranzes

im sächsischen Wappen. Auf allen bis Anfang 1509 entstandenen Holzschnitten mit einer einzigen Ausnahme (Herr und Dame zu Pferd, L. 12) hat Cranach den Rautenkranz mit nur mässiger Krümmung nach der Mitte zu, als Kreissegment von grossem Durchmesser gezeichnet; die Linie nähert sich sehr oft der geraden. Auch dies scheint auf einer festen Gewohnheit seiner Hand zu beruhen. Mit dem Jahre 1509 erscheint der Rautenkranz gewunden, er biegt unten nach einer anderen Seite aus, als von der er oben begonnen hat. Besonders schön und deutlich ausgeprägt zeigen diese Form die Kupferstiche von 1509 und 1510 (Busse des h. Chrysostomus L. 58. Friedrich d. W. L. 59. Friedrich d. W. u. Johann d. Best. L. 60), dann von den Holzschnitten die Ruhe auf der Flucht von 1509 (L. 23), fast alle Blätter der Passion von 1509 und der Apostelmartern; von spätern die h. Sippe (L. 36), die kleinere Enthauptung Johannes des Täufers (L. 47), die Predigt des Johannes von 1516 (L. 49).

Auch der h. Christoph und Venus mit Amor zeigen deutlich ausgeprägt diesen sich windenden Rautenkranz. Und will man diesen Umstand als Beweismittel gelten lassen, so würde auch daraus folgen, dass die Jahreszahl 1506, die sie tragen, falsch ist. Das Eine steht fest: so wie sie sind, können sie nicht vor Beginn des Jahres 1509 entstanden sein. Von den hierfür angeführten Gründen sind die drei ersten unbedingt durchschlagend: 1. die Bezeichnung LC mit der Schlange, 2. das Kurwappen in der späteren Farbenverteilung, 3. der bewölkte Himmel.

Aber sie sind auch kaum nach 1509, sondern höchst wahrscheinlich noch in diesem Jahre entstanden. Hierfür spricht zunächst der Umstand, dass sämtliche datierten Holzschnitte, Kupferstiche und Tafelbilder des Jahres 1509 in derselben Weise bezeichnet sind, wie Christoph und Venus mit Amor*), und dass sich diese Bezeichnung (LC mit der Schlange und der Jahreszahl vereinigt) nach dem Jahre 1509 nur noch einmal und zwar auf keinem Holzschnitt oder Kupferstich, sondern auf einem Tafelbilde von 1514, vorfindet.

Aber auch bemerkenswerte stilistische Übereinstimmungen mit den Holzschnitten des Jahres 1509 sprechen dafür. Cranach liebt es, die sächsischen Wappen neben einander an einem Baume anzubringen. Auf den Holzschnitten vor 1509 hängen sie an meist kurzen Bändern. Dagegen sind die Wappen 1509 auf dem Sündenfall (L. 22) und dem

*) Eine Ausnahme macht nur die Gefangennahme Christi in der Passion (B. 7), bei der die Buchstaben, statt neben, unter einander stehen.

h. Hieronymus in der Landschaft (L. 26) in einer besonderen Weise befestigt, sie sind mit sehr langen Bändern angebunden, die oben zu einer Schleife zusammengezogen sind und deren freie Enden lang herabhängen und in der Luft flattern. In ganz derselben Art sind auch die Wappenbänder auf den beiden strittigen Holzschnitten behandelt.

Was ferner die liebevolle und zarte Behandlung der Landschaft und die Zeichnung der Wolken anbetrifft, so stehen sie hierin keinem einzigen Holzschnitte so nahe, wie dem h. Hieronymus von 1509 (L. 26). Ja, wenn diese drei überhaupt keine Bezeichnung trügen, würde man sie auf Grund der Gleichartigkeit ihres Stils zu einer Gruppe vereinigen. Der h. Hieronymus stimmt sogar in der Zeichnung der Buchstaben LC vollständig mit der Venus überein.

Das Christkind auf der Schulter des h. Christoph erinnert sofort an den kleinen schlafenden Knaben auf dem Kupferstich der Busse des Chrysostomus von 1509 L. 58. Das Gesicht ist beinahe dasselbe, die Unterkörper aber gleichen sich vollkommen. Verwandt mit diesem Kinde sind auch die Engelknaben auf der Verehrung des h. Bartholomäus durch Friedrich d. W. (L. 57), die doch ihrer Bezeichnung wegen auch nicht vor Anfang 1509 entstanden sein kann.

Die stilistische Übereinstimmung zwischen den beiden fraglichen und sämtlichen 1509 entstandenen Holzschnitten ist so gross, dass, wenn man stillschweigend auf allen erhaltenen Abdrücken die letzte Ziffer 6 der Jahreszahl in eine 9 umwandelte, es wahrscheinlich niemand später glauben würde, dass die Jahreszahl ursprünglich 1506 gelautet habe. Beachtenswert ist ferner auch noch der Umstand, dass Venus mit Amor und Christoph fast dieselbe Grösse haben, wie die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten von 1509 L. 23, während alle früheren Holzschnitte, namentlich die des Jahres 1506, andere Abmessungen haben.

Auf ein Zusammentreffen möchte ich noch hinweisen, das wohl auch nicht ganz zufällig ist: wir haben aus dem Jahre 1509 ein Gemälde, das gleichfalls Venus und Amor darstellt (in der Petersburger Ermitage). Der Gegenstand mochte so gefallen haben, dass ihn Cranach in etwas veränderter Auffassung wiederholte und im Holzschnitt vervielfältigte. Man betrachte den Holzschnitt im Spiegelbild und man wird gewahr werden, wie sehr fast der ganze Körper der Venus mit dem des Gemäldes übereinstimmt, wie bei beiden Werken namentlich die Stellung ihrer Füsse, der ausgestreckte Arm, die Perlenschnur, die Richtung von Amors Bogen so wenig wie möglich abweichen. Das sind doch wohl

Übereinstimmungen, die bei einem Zwischenraum von etwa drei Jahren (1506—1509), d. h. wenn der Holzschnitt 1506 entstanden wäre, nicht leicht zu erklären wären.

Ja der Amor im Holzschnitt weist entschieden eher vorwärts auf die Kindertypen der Zeit von 1510—1520, als zurück auf die von 1505—1509. Ich erinnere hier vor allem an den kleinen nackten Christus auf dem Holzschnitt Friedrich der Weise verehrt die Maria (L. 34), es ist fast dasselbe Gesicht, mit denselben viel zu tief sitzenden Ohre!

So zeigt auch der h. Christoph eine grosse Verwandtschaft mit den grossen Aposteln, vor allem mit dem h. Bartholomäus (B. 29); man könnte beinahe sagen, es sei dasselbe Modell. Diese Apostelfolge ist etwa 1514—1515 anzusetzen. Man vergleiche dagegen, wie anders der Typus des Christoph noch im Wittenberger Heiligtumsbuche ist. Es steht also fest: beide Holzschnitte gehören nicht ins Jahr 1506, sondern 1509. Wie sie nun freilich zu dem falschen Datum haben kommen können, wird wohl ein Räthsel bleiben, das vielleicht nie vollständig gelöst werden wird.

Ausser den gewöhnlichen von einer Platte gedruckten Holzschnitten des h. Christoph und der Venus mit Amor giebt es nun noch solche, die mit 2 Platten, der gewöhnlichen Strichplatte und einer Tonplatte gedruckt sind, und merkwürdigerweise sind auch die ersten richtigen Farbenholzschnitte, die wir von Cranach besitzen, sämtlich solche, die die Jahreszahl 1509 tragen. Es sind dies

1. Adam und Eva im Paradies. Nach Sch. III, 212 auf der Hofbibliothek in Aschaffenburg. Ich selbst habe den Abdruck nicht gesehen.
2. Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Sch. II, 195, in vielen Sammlungen.
3. Der h. Hieronymus in der Landschaft. Nach Sch. II, 225 früher in der Sammlung Esterhazy in Wien.
4. David und Abigail. Sch. II, 276.

Vielleicht hätte Cranach auch die übrigen grossen Holzschnitte dieses Jahres, die drei Turniere, so behandelt, wenn es der Gegenstand erlaubt hätte, d. h. wenn er nicht hätte befürchten müssen, dass durch die Deckung mit einem dunkelbraunen oder graugrünen Tone die Darstellung noch erheblich an Übersichtlichkeit verloren hätte und die

Gestalten der Kämpfenden nur noch schwerer wären auseinander zu halten gewesen, als dies schon jetzt der Fall ist.

Es scheint mir hier der geeignete Ort zu sein, auf die Erfindung des Farbenholzschnittes und Cranachs Anteil daran näher einzugehen.

Friedrich Lippmann hat*) versucht nachzuweisen, dass die beiden Farbenholzschnitte Christoph und Venus mit Amor bereits 1506 entstanden seien, d. h. in demselben Jahr, mit dem die einfachen Schwarzdrucke datiert sind. Er geht von der Beobachtung aus, dass es zwei Zustände von der Venusdarstellung giebt, einen ersten, auf dem Venus eine zu steil abfallende linke Schulter hat, und einen zweiten, auf dem dieser Fehler verbessert ist. Er macht darauf aufmerksam, dass auf dem Urteil des Paris von 1508 die mittelste der drei Göttinnen (Venus) fast genau dieselbe Gestalt wie die Venus von 1506 ist, dass Cranach aber bei ihr „bereits den Fehler der allzusteilen Schulter-Bildung vermieden“ habe, da „die Bildung ihrer linken Schulter fast genau mit der zweiten Abdrucksgattung des Venusholzschnittes übereinstimme.“ Da es sehr gute alte Drucke mit erhöhter Schulter (also im zweiten Zustand) gebe und Venus in den Farbendrucken immer die steile Schulter des ersten Zustandes habe, müsse Cranach seinen Fehler noch vor 1508, d. h. vor dem Parisurteil, erkannt haben, die Drucke mit der Farbenplatte müssten also vor 1508 gemacht sein, und das Jahr 1506 als das der Erfindung der neuen Technik könne nicht weiter verdächtig erscheinen.

Diese Beweisführung ist schon deshalb fehlerhaft, weil sie von der falschen Voraussetzung ausgeht, dass die einfachen Schwarzdrucke des h. Christoph und der Venus im Jahre 1506 entstanden seien, was ich als irrig mit triftigen Gründen bewiesen zu haben glaube.

Das Eine ist richtig: die Übereinstimmung zwischen der Venus im zweiten Zustand und der des Parisurteils ist auffallend; nur die Fussstellung ist etwas anders. Aber die Haltung beider Arme ist durchaus verschieden. Und dies ist der Punkt, den Lippmann bei seiner Beweisführung nicht beachtet hat: Nicht weil die Venus von 1506 (mit der steilen Schulter) früher ist als die des Parisurteils, hat sie im ersten Zustand eine steilere linke Schulter als jene, sondern weil das Motiv der Armhaltung darauf führte. Sie lässt die Schulter sinken, weil der

*) Im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 16. Band (1895) S. 138—142.

Arm mit dem Tuch herabhängt und weil das Körpergewicht auf dem linken Bein ruht, während das rechte leicht vorgesetzt ist. Die Venus des Parisurteils aber zieht beide Schultern, durch die Haltung der in Brusthöhe erhobenen Arme veranlasst, etwas in die Höhe. Hätte er sie mit herabhängenden Armen dargestellt, wer weiss, ob nicht die Schultern ebenso steil ausgefallen wären, wie bei der angeblich 1506 entstandenen Venus. Es ist gar nicht gesagt, dass ein Künstler einen Fehler, den er das eine Mal erkannt hat, auch später jedes Mal vermeidet. Das künstlerische Schaffen ist doch nur zu oft von mancherlei Zufälligkeiten abhängig. Gewiss, die Schulter im ersten Zustand ist etwas zu steil, aber es fragt sich, ob wir das wirklich so sehr empfinden würden, wenn wir von dem zweiten Zustand mit der verbesserten Schulter nichts wüssten. Dann gäbe es überhaupt nur wenig Werke Cranachs, die unser so verfeinertes ästhetisches Empfinden vollkommen befriedigten.

Ausser der steilen Schulter der Venus führt aber Lippmann noch einen anderen Grund dafür an, dass die beiden Farbenholzschnitte Christoph und Venus mit Amor im Jahre 1506 entstanden sein könnten, nämlich „die Thatsache, dass der Golddruck bereits 1507 vorhanden war.“

Wie steht es nun damit? Das heisst doch nichts anderes als, allgemeiner gesprochen: eine neue Technik kann recht gut im Jahre 1506 erfunden und zum ersten Male angewendet worden sein, weil die Vorstufe dazu bereits 1507, ein Jahr nachher, vorhanden war

Denn das ist klar: Der Golddruck des h. Georg zu Pferde, den Lippmann hier meint, ist nur eine Vorstufe des eigentlichen Farbenholzschnittes. Er ist nur ein erster Versuch Cranachs, dem zunächst weitere Versuche anderer Künstler folgen, ehe die Technik des Farbenholzschnitts fertig ausgebildet ist.

Ich muss hier also zunächst näher auf diesen Golddruck eingehen.

Es hat sich ein Brief erhalten, den der bekannte Dr. Konrad Peutinger in Augsburg am 24. September 1508 an Friedrich den Weisen geschrieben hat,*) und der folgendermassen beginnt:

„In verschinem jare hat euer fürstlich gnad camerer, herr Degenhart Peffinger, mir kurisser von gold und silber, durch euer fürstlich

*) Er ist öfter abgedruckt. Zuerst bei Herberger, Conr. Peutinger in seinem Verhältnisse zu Kaiser Maximilian I., Augsburg 1851, S. 26. Dann z. B. Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XIII. Band, Wien 1892, II. Teil, S. XI. Nr. 8560. Lippmann, Lucas Cranach, S. 9 Anm.

gnad maler mit dem truck gefertiget, geantwurt, mich damit bewegt, solliche kunst alhie auch zuwegenzupringen."

„In verschinem jare" ist 1507. „Kurisser von gold und silber mit dem truck gefertiget" heisst nichts anderes als: Holzschnitte mit gepanzerten Reitern in Gold und Silber. Mit „euer fürstlich gnad maler" kann nicht nur, sondern m u s s Lucas Cranach gemeint sein, wie aus andern quellenmässigen Belegen hervorgeht (z. B. Schuch. I, 59, 60, 62, 63. Gurlitt, die Kunst unter Friedrich dem Weisen, S. 41—43). „Der Maler" des Fürsten schlechthin ist eben der Hofmaler, und ausser Lucas Cranach hatte Friedrich der Weise damals keinen Hofmaler weiter. Unter diesen gepanzerten Reitern in Gold und Silber, die Lucas Cranach im Druck hergestellt hat, können nur Gold- und Silberdrucke des h. Georg zu Pferde verstanden werden, wie deren einer bei Lippmann unter Nr. 20 nachgebildet ist. Die Bezeichnung passt nur auf dieses Werk Cranachs, das wegen des Monogramms LC und der ursprünglichen Färbung des Kurwappens auch zwischen 1506 und 1508 entstanden sein muss.

Degenhart Pfeffinger hat die ersten Drucke von diesen 1507 an Peutinger nach Augsburg geschickt. Selbstverständlich muss es sich um etwas ganz Neues gehandelt haben, das noch nicht auf andere Weise in Peutingers Hände hatte kommen können. Wir dürfen daher annehmen, dass auch diese Gold- und Silberdrucke erst im Jahre 1507 hergestellt worden sind.

Wir haben hier den ersten bekannten Versuch eines deutschen Künstlers, eine Zeichnung auf farbigem Papier mit weiss, silbern oder golden aufgesetzten Lichtern auf mechanischem Wege durch den Druck nachzuahmen und zu vervielfältigen. Ob man Holzschnitte wie gewöhnlich auf weissem Papier oder auch einmal auf farbigem abdruckte, das bedeutete nicht den geringsten Unterschied im technischen Verfahren. Das kam jedenfalls auch schon v o r 1507 vor. Das einzig Neue bei den Gold- und Silberdrucken Cranachs war das Aufdrucken von goldenen oder silbernen Lichtern (anstatt der weissen) auf diesen farbigen Grund mit einer zweiten Strichplatte. Das Verfahren war jedenfalls etwas umständlich. Da Metallfarbe nicht so leicht wie andere Farben haftet, musste, wie es scheint, das Papier an den Stellen, die die goldenen oder silbernen Lichter erhalten sollten, vorher noch mit einem hellen, etwas klebrigen Stoffe bedeckt werden.

Das, soweit mir bekannt ist, e i n z i g e erhaltene Exemplar eines

solchen Druckes, wie Pfeffinger deren mehrere an Peutinger geschickt hat, besitzt das Dresdener Kabinet. Das Papier ist matt grau-blau, die Farbe ist mit dem Pinsel aufgetragen. Die Lichter sind weiss aufgedruckt. Es ist dies wohl der Farbstoff, der als Untergrund für die Metallfarbe zu dienen hatte, damit diese auf dem Papier fest haftete. Dass wirklich einstmals goldene Lichter darauf sassen, beweisen die schwachen Spuren von Gold, die noch vorhanden sind.

Der Golddruck der früheren Sammlung Mitchell (L. 20) entspricht nicht, wie Lippmann behauptet, dem des Dresdener Kabinets und kann auch keiner der Drucke sein, die Peutinger erhielt, da das Kurwappen auf dem Dresdener Exemplar im ersten Zustande, auf dem bei Lippmann nachgebildeten aber im zweiten Zustande vorkommt.

Peutinger fährt nun aber folgendermassen fort in seinem Briefe an Friedrich den Weisen: „Und wiewol ich des ain costen getragen, so hab ich doch von gold und silber auf pirment getruckt kürisser zuwegen gebracht, wie euer fürstlich gnad ich hiemit ain prob zuschicke, euer fürstlich durchleuchtigkait underthäniglich bittende, wöllen die aus gnaden besichtigen und mir zu erkennen geben, ob die also gut getruckt seien oder nit.“ Einen Tag darauf, den 25. September 1508, schreibt er an Herzog Georg von Sachsen: „Ich hab mit mein kunstleren alhie gefunden, von gold und silber auf pirment und papir zu trucken, wie euer fürstlich gnad vormalen von mir ain buchlin hat, hiemit euer fürstlich gnad getruckt kürisser zü schick“ u. s. w. mit der Bitte, der Herzog wolle sie beurteilen.

Peutinger hat sich also durch die ihm zugeschickten Proben cranachscher Kunst bewogen gefühlt, „solliche Kunst alhie auch zuwegen zupringen“ (dass Pfeffinger ihn dazu direkt aufgefordert habe, geht nicht mit Sicherheit aus dem Wortlaut des Briefes hervor). Er scheint schon früher den Versuch gemacht zu haben, Bücher mit goldenen und silbernen Buchstaben (Zierbuchstaben) auf Pergament und Papier zu drucken. So fasse ich die Stelle im Briefe an Herzog Georg auf. Ein solches Büchlein hat der Herzog von ihm schon früher einmal erhalten. Jetzt hat er dies, angeregt durch den h. Georg Cranachs, auch auf den Kunstdruck, den Holzschnitt, übertragen. Bei jener frühern Erfindung, die er sich zuschreibt, wie bei seinen weiteren Versuchen haben ihm „seine Künstler“ geholfen. Darunter kann wohl nur Hans Burgkmair und der Holzschneider Jost de Negker verstanden werden. Am 24. Sept. 1508 schickt er die eben fertig gewordenen Proben

dieses Zusammenarbeitens beider Künstler an Friedrich den Weisen, den Tag darauf an Herzog Georg, es sind ebenfalls „kürisser, von gold und silber auf pirment getruckt", offenbar in der Absicht gemacht, den ersten Versuch Cranachs zu überbieten. Wir können selbst beurteilen, wie weit ihnen das gelungen ist, denn von diesen „Kürissern" sind einige Exemplare erhalten: der Golddruck des Kaisers Maximilian, bez. H. Burgkmair und 1508, in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein (nachgebildet bei Chmelarz, Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XV. Band, Wien 1894, Taf. XXIX zu S. 392) und in der Herzogl. Kupferstichsammlung in Gotha (dies sicher eins der Exemplare, die Peutinger an Friedrich den Weisen geschickt hat) und der Silberdruck des h. Georg, bez. H. Burgkmair und MDVIII, in der Sammlung Valentin Weisbach in Berlin (auf der von der kunstgeschichtl. Gesellschaft veranstalteten Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters u. der Renaissance in Berlin 1898 Nr. 165).

Im Allgemeinen zeigen die Blätter Burgkmairs eine grössere Monumentalität in der Auffassung, einen mehr aristokratischen Zug gegenüber dem mehr volkstümlich aufgefassten h. Georg Cranachs. Die Farbenzusammenstellung jedoch wirkt bei diesem entschieden interessanter.

In der ersten Woche des Oktober sind diese Drucke wahrscheinlich schon in den Händen Friedrichs des Weisen gewesen, zu einer Zeit also, wo Cranach noch in Antwerpen war. Bei seiner Rückkehr, die noch vor dem 15. Nov. erfolgt sein muss, werden sie ihm selbstverständlich von seinem Herrn sofort gezeigt worden sein. Dass sie nicht ohne Einfluss auf seine Phantasie geblieben sind, scheinen mir die drei grossen Turniere zu beweisen, die er noch in diesem oder am Anfang des nächsten Jahres gezeichnet hat. Ich will hier nur auf dem dritten Turnier, dem mit Simson auf dem Balkonteppich, L. 27, den einen Ritter vorn in der linken Ecke namhaft machen.

Es ist also sicher, dass Cranach vor dem Jahre 1509 noch nichts von dem eigentlichen Farbenholzschnitt, d. h. von der Verwendung einer Tonplatte, gewusst hat. Er darf somit nicht als der Erfinder dieser neuen Technik bezeichnet werden. Sein Verdienst bestand nur darin, dass er in seinem h. Georg den Weg dazu gewiesen hat, indem er zum Aufsetzen von Lichtern auf einen mit der gewöhnlichen schwarzen Strichplatte hergestellten Druck noch eine zweite Strichplatte verwendete. Auf den Gedanken, die Strichplatte mit einer Tonplatte zu vertauschen und die Lichter in dieser auszusparen, ist zuerst der aus

Antwerpen stammende Augsburger Formschneider Jost de Negker gekommen und zwar noch im Jahre 1508, wie der braunrote Abdruck von Burgkmairs h. Georg (B. 23) beweist, der ausser der Jahreszahl MDVIII den mit beweglichen Typen gedruckten Namen Jost de Negkers trägt (vergl. auch Campbell Dodgson, Repert. f. K. XXI (1898) S. 378—79).

Die Grundform der Schlange.

1509 begann Lucas Cranach die ihm am 6. Januar 1508 als Wappentier verliehene Schlange auch als Künstlerzeichen zu gebrauchen. Er hielt sich dabei ganz an die Vorschrift des Wappenbriefes: „eine schwarze Schlange, die in der Mitte 2 schwarze Fledermausflügel, auf dem Haupt eine rote Krone und im Munde ein goldenes Ringlein mit einem Rubinsteinlein darin hat.“ So sehen wir sie in sorgfältigster Ausführung auf dem Bildnis der Herzogin Katharina, der Gemahlin Herzog Heinrichs des Frommen, vom Jahre 1514 im Historischen Museum in Dresden (CrA. 7). Doch nur selten finden wir sie auf Bildern in dieser peinlich sorgfältigen Ausführung mit denselben Farben, die der Wappenbrief vorschreibt. Gewöhnlich malte sie Cranach einfarbig, ohne noch besonders Rot und Gelb (= Gold) für Krone, Rubin und Ring zu verwenden, meist schwarz, mattgelb, rötlichgelb, weiss, wie es scheint mit derselben Farbe, mit der er die letzten Striche am Bilde gethan und die er noch im Pinsel hatte. Und je nach der Grösse des Bildes oder vielmehr nach der Grösse der Gestalten eines Bildes zeichnet er die Schlange gross oder klein, immer im rechten Verhältnis. Selbstverständlich nimmt mit der Grösse der Schlange auch die Deutlichkeit der einzelnen Formen ab.

Dasselbe gilt natürlich auch von den Kupferstichen und Holzschnitten.

Die besten Unterlagen für eine Untersuchung der Form der Schlange bieten die Kupferstiche. Der Grabstichel erlaubt keine flüchtige Formgebung, jede Linie muss vorher überlegt und mit Bedacht gezogen werden, weil ja jeder falsche Strich stehen bleibt und nicht so schnell beseitigt werden kann, wie ein falscher Pinselstrich.

Bei der Bezeichnung der Holzschnitte musste Cranach darauf Rücksicht nehmen, ob das Messer des Holzschneiders auch im Stande sei, jede einzelne Form so wiederzugeben, wie sie von ihm mit der Feder vorgezeichnet war. Nicht immer hat der Holzschneider vermocht,

die Vorzeichnung in derselben Schärfe und Feinheit nachzuschneiden. Oder wenn dies auch geschah, so konnte im Druck noch manches verdorben werden. Je mehr ein Holzstock abgedruckt wurde, desto gröber wurden die Formen der Schlange, desto mehr verschwanden alle Feinheiten, sodass eine Schlange auf einem der letzten Abdrücke im Vergleich zu einer Schlange auf einem der ersten wie eine Karikatur aussieht. Es ist deshalb unbedingt notwendig, bei der Untersuchung der auf den Holzschnitten angebrachten Schlangen nur von frühesten Drucken auszugehen.

Man kann sagen, dass die Grundform der Schlange bis zum Jahre 1537 dieselbe bleibt, wie sie im Wappenbrief bestimmt war. Lucas Cranach vergisst nie, doppelte Fledermausflügel zu zeichnen, soweit dies die Grösse der Schlange zulässt. Aber wie sich seine ganze Formensprache im Laufe der Zeit ändert, so behält auch die Schlange nicht ganz dieselben einzelnen Formen bei, wie sie sie bei ihrem ersten Auftreten zeigt, sondern macht allmählich kleine Wandlungen durch, die aber nie die Grundform berühren. Kleine Verschiedenheiten zeigen ja auch die Schlangen in der Grundform schon im ersten Jahre, je nachdem sie von der Schwanzspitze oder vom Kopfe aus angefangen sind. Die folgende Untersuchung wird dies lehren.

Den besten Begriff von der ursprünglichen Form der Schlange, wie sie 1509 zum ersten Male auftritt, bietet der Kupferstich die Busse des h. Chrysostomus L. 58. Da diese Schlange der auf dem Kupferstichbildnis Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen von 1510, dem Titelblatt zum Wittenberger Heiligtumsbuch (L. 60), abgesehen von ganz geringen Abweichungen vollkommen gleicht, so sieht man daraus, dass dies die Form ist, an die sich die Hand des Künstlers am meisten gewöhnt hatte und die ihm am besten zusagte, und dass sie nicht zufällig, sondern so gewollt ist. Ich lege also diese beiden Schlangen der Untersuchung zu Grunde, besonders auch noch deshalb, weil beide Stiche in Nachbildungen weit verbreitet sind.

Die Schlange besteht aus zwei Teilen, die von zwei ganz verschiedenartigen Tiergestalten entlehnt sind: dem Schlangenleibe und den Fledermausflügeln. Ich behandle beide getrennt.

a) der Schlangenleib. Er zerfällt in drei Teile: Kopf mit Hals, Rumpf und Schwanz, die durch die starken Windungen deutlich von einander unterschieden sind. Die Windungen werden vom Schwanz nach dem Kopf zu immer höher, sodass der Teil, der aus dem Hals mit

dem weit vorgestreckten Kopf besteht, am höchsten erhoben ist. Verbindet man die drei obersten Punkte des Leibes mit einander, so liegen sie in einer geraden Linie. Legt man nun durch die zwei untersten Punkte des Leibes eine Gerade, verlängert sie und die obere nach dem Schwanze zu bis zu ihrem Schnittpunkte, so wird der ganze Schlangenleib in der Weise von einem spitzen Winkel umschrieben, dass die drei obersten und die zwei untersten Punkte auf den Schenkeln dieses Winkels liegen.

Der Kopf sitzt an einem langen Halse, der schräg nach unten vorgestreckt ist, wohl eher nach der Art schnatternder Gänse, als der Schlangen. Der Rumpf ist etwas geschuppt, die äusseren Umrisse zeigen lauter kleine Krümmungen. Der hocherhobene Schwanz endet in einer kurzen Spitze, die, bevor sie nach aussen umbiegt, noch einmal nach dem Körper zu eingezogen ist.

Diese Form des Schlangenleibes zeigen noch folgende Werke des Jahres 1509:

Das Kupferstichbildnis Friedrichs des Weisen L. 59, die beiden Gemälde Venus und Amor in Petersburg und das Bildnis Christoph Scheurls in Nürnberger Privatbesitz und die Holzschnitte: das Turnier mit Simson auf dem Teppich L. 27, der Sündenfall L. 22, die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten L. 23. 24, David und Abigail L. 25, der h. Hieronymus L. 26, die Gefangennahme Christi B. 7 und die Auferstehung B. 19. Bei der letzteren liegt der höchste Punkt des Halses tiefer, als die höchsten Punkte der beiden anderen Windungen, ebenso bei dem Sündenfall L. 22, wo auch der Hals fast fehlt und der Kopf nicht abwärts gerichtet ist. Es ist selbstverständlich, dass Cranach nicht starr an der einen Form festhält, die ich als Normaltypus bezeichne, weil sie die einzelnen Teile am deutlichsten ausgeprägt zeigt.

Von undatierten Holzschnitten hat dieselbe Schlangenform die h. Sippe L. 36 (mit sehr tief geneigtem Kopfe) und die Marter der h. Barbara B. 70. Hier hat die Schlange, die im Schnitt äusserst flüchtig behandelt ist, ebenfalls den Kopf bis zur Erde gesenkt.

b) die Fledermausflügel. Sie sind den Flügeln der wirklichen Fledermäuse ziemlich getreu nachgebildet, nur mit dem Unterschiede, dass ihre Stellung gerade umgekehrt wie bei diesen ist. Freilich nur da, wo das Zeichen besonders gross und sorgfältig ausgeführt ist, wird man an Fledermausflügel erinnert. Bei manchen Flügeln der kleineren Schlangen, namentlich auf Kupferstichen und Holzschnitten, denkt man eher

an die Schaufeln älterer Elchhirsche, so z. B. bei der Busse des h. Chrysostomus L. 58.

Die Flügel sitzen nicht auf der ganzen mittleren Windung des Schlangenleibes auf, sondern wachsen aus dem vorderen aufsteigenden Teile hervor, mit dem sie ein untrennbares Ganzes bilden. So finden wir sie auch auf den beiden Gemälden und auf einigen Holzschnitten von 1509: der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten L. 23. 24, der Gefangennahme Christi B. 7, der Auferstehung B. 19, nicht ganz so deutlich auf dem Kupferstichbildnis Friedrichs des Weisen L. 59 und dem Holzschnitt David und Abigail L. 25.

Die Schlange in dieser Weise zu zeichnen, war freilich etwas umständlich und erforderte auf jeden Fall ziemliche Sorgfalt. Cranach hat deshalb auch öfter die Flügel aus dem ganzen oberen, anstatt nur aus dem vorderen Teil der mittleren Windung hervorwachsen lassen; ja er hat auch bisweilen die enge Verbindung zwischen Leib und Flügeln ganz aufgehoben, erst den Schlangenleib in einem Zuge gezeichnet und dann die Flügel daraufgesetzt. Dies findet sich schon 1509 bei einigen Holzschnitten, z. B. dem Sündenfall L. 22, dem h. Hieronymus L. 26, dem Turnier mit Simson auf dem Teppich L. 27.

Die beiden Flügel sind so gezeichnet und zu einander gestellt, dass der vordere sorgfältig ausgeführt ist und den hinteren zum grössten Teile verdeckt, sodass von diesem bisweilen nur die Ränder oben und an einer Seite sichtbar sind. In der Regel steht der hintere Flügel dem Kopf der Schlange näher als der vordere.

Wie verhält sich nun die Form der Schlange auf den beiden fälschlich 1506 datierten Holzschnitten, dem h. Christoph und der Venus, zu der Normalform des Jahres 1509?

1. Der h. Christoph L. 6. Zunächst entspricht die Art, in der LC, Schlange und Jahreszahl zur Bezeichnung vereinigt sind, durchaus der des Sündenfalls L. 22, wie auch der meisten anderen so vollständig bezeichneten Holzschnitte und Kupferstiche des Jahres 1509. Die Schlange kommt in der Form der des Sündenfalls wieder am nächsten, nur dass ihr Schwanz, anstatt wie sonst hoch erhoben, nach unten gezogen ist, sodass die Spitze noch unter der Fusslinie liegt. Dies erklärt sich aber sehr leicht aus Mangel an Raum an dieser Stelle. Der Rahmen für die ganze Bezeichnung war schon gegeben. Cranach fing darauf

an, die Schlange zu zeichnen, und zwar von links nach rechts, d. h. vom Kopf nach dem Schwanz zu (erst im Druck erschien sie ja von der entgegengesetzten Seite). Dabei berechnete er den zur Verfügung stehenden Raum nicht genau, er fing nicht dicht genug am Rande an, sodass er am andern Rande für den Schwanz nicht mehr genug Platz hatte. Er musste ihn deshalb in der Weise herabziehen, wie wir es sehen.

2. Venus mit Amor L. 8. 9. Die ganze Art der Bezeichnung ist ungewöhnlich und kommt nur dieses eine Mal so vor. Zunächst die an einem Band am Baum befestigte langgestreckte schildartige Tafel; im breiteren oberen Teil, da wo der meiste Platz war, die Schlange in schräger Richtung; unter ihr, in einer ganz andern Richtung, die Zahl 1506; dies alles eingefasst von den beiden grossen Buchstaben L (oben) und C (unten), die breit, mit doppelten Linien gezeichnet sind, wie bei dem h. Hieronymus L. 26. Die Schlange macht einen ungewöhnlichen Eindruck, der Kopf ist weiss, der vordere Teil des Leibes und der Schwanz aber schwarz, sodass der Leib wie gesprenkelt aussieht. Ebenso ist es mit den Flügeln: der eine ist mit Ausnahme einiger Schraffierungen weiss, der andere zur Hälfte schwarz, man sieht, da wo die Schwärze aufhört, kann der Flügel noch nicht zu Ende sein. Man ist anfangs geneigt, hier eine Unreinigkeit im Druck anzunehmen, indessen zeigen alle Drucke, die ich gesehen habe, diesen Fehler. Deshalb kann nur der Holzschneider schuld sein, der hier seine Vorlage entweder nicht richtig verstanden oder zu flüchtig gearbeitet hat. Mir scheint eher das erstere der Fall gewesen zu sein. Auch bei der Schlange auf dem dritten Turnier von 1509, dem mit Simson auf dem Teppich, L. 27, hat er sich rechts vom Halse „versehen". Und gerade dieser Schlange kommt die auf der Venus namentlich in Bezug auf die Form und Stellung der beiden Flügel am nächsten. Der hier schwarz gefärbte ist als der hintere aufzufassen, der wie gewöhnlich dem Kopfe näher steht als der vordere. Nur Kopf und Schwanz weichen mehr von der Normalform ab. Der Kopf ist kürzer, fast ohne Hals, der vordere Teil des Rumpfes ist nicht, wie sonst, steil emporgerichtet, auch der Schwanz ist nicht erhoben, die Spitze ist eingeringelt, sodass sie unter die Fusslinie zu liegen kommt, wie beim Christoph L. 6. Für alles dies mag die ungewöhnliche Richtung der Schlange bestimmend gewesen sein. Trotz dieser Abweichungen ist doch die Normalform noch deutlich genug ausgeprägt, sodass man sagen muss: auch diese Bezeichnung gestattet es, den Holzschnitt mit der Venus ins Jahr 1509 zu versetzen.

Eine weitere Frage ist nun, ob vielleicht die nicht datierten Holzschnitte und Kupferstiche, die mit LC und der Schlange oder mit der Schlange allein bezeichnet sind, innerhalb der für diese beiden Bezeichnungen ermittelten Zeitgrenzen nicht noch genauer datiert werden können, allein auf Grund der besónderen Form der Schlange.

Diese Frage kann nur dann gelöst werden, wenn wir festgestellt haben, ob und in welcher Weise sich die äussere Erscheinung der Schlange im zweiten Jahrzehnt geändert hat. Leider fehlt es von 1511 bis 1515 an datierten, mit der Schlange bezeichneten Holzschnitten und Kupferstichen, sodass wir nur auf die Tafelbilder dieser Zeit angewiesen wären, wenn es nicht möglich wäre, die Entstehungszeit einiger Holzschnitte vor 1515 aus anderen als stilistischen Gründen nachzuweisen. Es sind dies 1.) die Folge der grossen Apostel mit Christus, 14 Bl., B. 23—36 (4 Bl. L. 37—40) und 2.) die Verkündigung der Maria L. 41.

Von der grossen Apostelfolge ist nur das erste Blatt, der segnende Christus, bezeichnet. Jede Datierung fehlt. Doch lässt sich wenigstens der späteste Entstehungstermin ermitteln.

Es muss zunächst als sicher angenommen werden, dass sämtliche Blätter der Folge zu gleicher Zeit veröffentlicht worden, und als höchst wahrscheinlich, dass sie zu gleicher Zeit entstanden sind, wofür auch der ganz gleichmässige Stil spricht.

Mit Ausnahme von Christus, Andreas und Mathäus sind nun sämtliche Apostel in kleinen Kopien von der Gegenseite in einem Hortulus animae enthalten, der 1516 bei Joh. Schöffer in Mainz erschienen ist. Ein Exemplar dieses Druckes hat sich bis jetzt auf keiner der Bibliotheken, an die ich mich gewandt, nachweisen lassen. Doch da Heller eines besessen hat, das er auf S. 203 seiner Cranachbiographie (2. Aufl.) unter Nr. 22 anführt, ist wenigstens erwiesen, dass es wirklich einen solchen Druck giebt. Wohin Hellers Exemplar gekommen ist, ist unbekannt; auf der Königl. Bibliothek in Bamberg befindet es sich nicht. Ich muss mich deshalb auf Hellers Angaben verlassen.

Der Druck des Hortulus animae war „post festum Nativitatis Marie virginis“, also nach dem 8. Sept. 1516 vollendet. Man kann wohl als sicher annehmen, dass die 82 Holzschnitte, die meistens aus Kopien bestehen, in Mainz gezeichnet und geschnitten sind. Die Herstellung wird mindestens ein halbes Jahr in Anspruch genommen haben. Rechnet man auf den Druck des Büchleins und auf die Zeit, die Cranachs Holzschnitte brauchten, um nach Mainz, in die Hände Schöffers und in die des Kopisten zu kommen,

zusammen mindestens 3 Monate, so ergäbe sich ein Zeitraum von mindestens 9 Monaten zwischen der Veröffentlichung der Urbilder in Wittenberg und der Kopien in Mainz. Nun hat Joh. Schöffer in Mainz schon 1513 einen Hortulus animae mit 73 und 1515 einen mit 65 Holzschnitten veröffentlicht (vergl. Heller S. 202 Nr. 18 und S. 203 Nr. 20). Der Druck des letzteren war am 7. Sept. 1515 beendet. Die Holzschnitte beider scheinen verschieden gewesen zu sein, wie aus Hellers Angaben geschlossen werden kann. Auch die 82 Holzschnitte des Hortulus von 1516 sind wohl erst für diese Ausgabe hergestellt worden. Hätte nun Schöffer Cranachs Urbilder schon gekannt, bevor er die Ausgabe von 1515 vorbereitete, so würde er sie jedenfalls schon in dieser verwendet haben. Da dies nicht der Fall ist, scheinen sie ihm auch nicht vor dem Sommer 1515 bekannt geworden zu sein.

Berücksichtigt man nun noch die Zeit, die der Holzschneider in Wittenberg brauchte, um die 14 grossen Stöcke der Urbilder zu schneiden, so ergäbe sich als sicher, dass Cranach die Folge noch vor der Mitte des Jahres 1515 gezeichnet hat. Möglicherweise lassen datierte Kopien nach einzelnen Blättern noch eine genauere Zeitbestimmung zu. Simon und Judas Taddäus fand ich kopiert in zwei Flügelbildern eines Altarwerkes in der kleinen Kirche von Friedersdorf bei Bitterfeld, das leider nicht datiert ist, aber zwischen 1515 und 1520 entstanden sein mag.

Der segnende Christus, das erste Blatt der Folge, ist nur mit der Schlange bezeichnet. Obwohl nun das erste datierte Werk, auf dem die Schlange ohne die Buchstaben LC vorkommt, von 1510 ist, so hat doch Cranach schon 1509 die Schlange allein verwendet, wie drei Blätter der noch in diesem Jahre veröffentlichten Passion beweisen. Im Vergleich mit der doppelten Bezeichnung, die alle datierten Holzschnitte des Jahres 1509 tragen, muss dies jedoch als Ausnahme betrachtet werden. Immerhin ist es möglich, dass der segnende Christus noch 1509 entstanden wäre, wenn wir nur das Vorhandensein der Schlange berücksichtigen. Dem widerspricht aber ihre Form.

Die weitere Ausbildung der Schlange.

Diese Schlange weicht wesentlich ab von der, die 1509 und 1510 in Gebrauch war. Sie ist sehr gross und sorgfältig gezeichnet und auch vom Holzschneider gut wiedergegeben, kann also als eine sichere Unterlage für Untersuchungen gelten. Die hauptsächlichste Abweichung von

der Normalform von 1509 und 1510 besteht darin, dass der Schlangenleib nach hinten zu um eine Windung vermehrt und dass der letzte Teil mit der kleinen Schwanzspitze nicht mehr steil emporgerichtet ist. Um sich klar zu machen, dass darin ein wesentlicher Unterschied von der ersten Form besteht, vergleiche man nur sämtliche datierten Holzschnitte, Kupferstiche und Gemälde von 1509 und 1510 noch einmal. Auch der vorderste Teil des Rumpfes, der sich an den Hals anschliesst, ist hier nicht mehr steil emporgerichtet und von allen Teilen des Leibes am höchsten erhoben, sondern hat eine schräge Richtung angenommen. Dagegen unterscheiden sich die Flügel nicht wesentlich von der ersten Form.

Daraus geht hervor, dass diese Schlange nicht die Form von 1509 und 1510, sondern eine spätere zeigt. Die grosse Apostelfolge würde also nach 1510 und vor Mitte 1515 entstanden sein.

Etwas weiter in dieser Frage führt die Verkündigung L. 41. Sie trägt keine Jahreszahl, ist aber bis auf einige Jahre sicher zu datieren. Unter dem Holzschnitt befindet sich nämlich folgender Text: „Zu disen nachfolgenden gebetten wer die spricht frue vnd abentß wan man lewth zum Aue maria. hat Julius der ander gegeben Achtzigtausent jar aplaß Geschehen zu Roma in sant Peters munster jm XVC. vnd xj. Jar.“ Hierauf folgt der Wortlaut der Gebete.

Man darf wohl als sicher annehmen, dass erst dieser Ablass dem Künstler die Veranlassung gegeben hat, den Holzschnitt zu zeichnen, und dass dieser bestimmt war, mit der Unterschrift veröffentlicht zu werden; nicht etwa, dass der Holzschnitt schon früher ohne Text vorhanden war und erst später noch einmal mit dem Text abgedruckt wurde.

Als früheste Zeitgrenze für den Holzschnitt ergiebt sich somit ohne weiteres das Jahr 1511 und innerhalb dieses Jahres der Tag, an dem der Ablass in Wittenberg verkündigt wurde. Vielleicht ist es noch möglich, auch diesen Tag zu ermitteln. Ein Ablass, der auf die andächtige Verrichtung eines bestimmten Gebetes, wie es hier der Fall ist, gesetzt ist, überdauert die Lebenszeit dessen, der ihn gesetzt hat, wie mich Herr Prälat Dr. Friedr. Schneider gütigst belehrt hat. Also könnte der Holzschnitt auch noch nach Julius II. Tode entstanden sein. Doch würde dann wohl jedenfalls im Text der Name des Papstes mit einem Beiwort, wie „der hochselige“ u. dergl. versehen sein. Dies fehlt hier, und es spricht auch die Wahrscheinlichkeit dafür, dass der Holzschnitt sofort entstanden und veröffentlicht worden ist, nachdem der

Ablass bekannt geworden war, also noch zu Lebzeiten des Papstes Julius II. († 21. Febr. 1513), genauer 1511—12. Der Vorsicht halber nehme ich das Jahr 1512 an.

Die Verkündigung ist mit einer Schlange bezeichnet, die deutlich nicht mehr die Form der Jahre 1509 u. 10, sondern die spätere zeigt. Ja die Windungen des Schlangenleibes sind nach dem Schwanze zu nicht nur um eine, wie bei dem segnenden Christus, sondern um zwei vermehrt, sodass der Abstand von der ursprünglichen Form hier noch grösser erscheint. Der Leib ist sehr energisch bewegt. Die beiden Flügel sind deutlich von einander unterschieden. Der hintere ist diesmal dunkel, der vordere weiss gelassen, während es sonst gewöhnlich umgekehrt ist. Auffällig ist, dass der vordere Flügel hier auf der hinteren Hälfte der Windung sitzt, da wo diese schon beginnt, sich nach abwärts zu bewegen. 1509 u. 10 wäre dies noch nicht möglich gewesen, wo die Flügel unmittelbar aus dem ersten aufsteigenden Teile des Rumpfes hervorgingen.

Als wichtiger Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der mit der Schlange bezeichneten Werke ergiebt sich also, dass 1512 die Schlange bereits eine andere Form angenommen hat, als die von 1509 u. 10 war. Demnach können die mit der Schlange in der ersten Form bezeichneten Werke nur in den Jahren 1509—11 entstanden sein. Es sind zunächst von den ausserdem noch mit LC bezeichneten die zwei Holzschnitte die h. Sippe L. 36 und die Marter der h. Barbara B. 70 und der Kupferstich Friedrich der Weise den h. Bartholomäus verehrend L. 57.

Die h. Sippe L. 36 lässt eine noch genauere Datierung vorläufig nicht zu. Nur die grosse Verwandtschaft sämtlicher Gestalten mit vielen der Passion von 1509 legt die Vermutung nahe, dass sie in engem zeitlichem Anschluss an diese entstanden ist, also eher 1510, oder möglicherweise noch 1509, als 1511.

Die Marter der h. Barbara B. 70 dagegen wird man mit noch grösserer Bestimmtheit ins Jahr 1509 setzen dürfen. Die Schlange ist im Schnitt ganz verdorben, kann also zur Untersuchung kaum herangezogen werden. Um so deutlicher spricht alles Stilistische: Fast sämtliche Typen finden sich so oder ganz ähnlich in der Passion; es ist nicht nötig, hier noch besondere Beispiele anzuführen. Dasselbe gilt von allem Landschaftlichen; man vergleiche z. B. den überhängenden Felsen und die Bäume und Sträucher, deren Wurzeln blossgelegt sind und

herabhängen, mit dem betreffenden Teil auf Christus am Ölberg B. 6, der Grablegung B. 18 und auf der Busse des h. Chrysostomus L. 58. Auch die Wappen sind dieselben wie in der Passion. Und wenn ich nun noch auf die ganz gleiche technische Behandlung mit dieser hinweise und zum Schluss erwähne, dass die Marter der h. Barbara ganz dieselbe Grösse hat, wie die Blätter der Passion, so wird alles dies wohl genügen, um ihre Entstehung noch im Jahre 1509 glaubhaft zu machen.

Der Kupferstich L. 57, Friedrich der Weise den h. Bartholomäus verehrend*), muss ganz am Ende der Periode entstanden sein, in die er seiner Bezeichnung nach fallen müsste (1509—14). Die Schlange, ein besonders grosses und schönes Beispiel eines cranachschen Zeichens, hat in der Form des Leibes, namentlich im vordern Teile, noch viel Ähnlichkeit mit der von 1509 u. 10; doch weicht die Bildung des hinteren Teiles schon ziemlich ab, der Schwanz ist um ein kleines Glied verlängert. Am meisten unterscheidet sie sich von der von 1509 in den Flügeln, die nicht aus dem vordern, sondern dem ganzen obern Teile der mittelsten Windung hervorwachsen. Um den Unterschied recht deutlich zu bemerken, vergleiche man nur damit die grösste auf den Holzschnitten vorkommende Schlange, die der Auferstehung B. 19. Wir haben hier also nicht mehr die erste Form vor uns, sondern die zweite schon um 1512 vorkommende, allerdings nicht in der charakteristischen Ausprägung des Hinterteils, wie bei dem grossen segnenden Christus und der Verkündigung, was bei der Grösse der Schlange etwas auffällig ist.

Aber nicht nur die Schlange, auch die äussere Erscheinung des Kurfürsten spricht gegen eine Entstehung in den Jahren 1509 u. 10. Wegen der Bezeichnung mit LC und der Schlange kann der Stich frühestens 1509 entstanden sein. Aus diesem Jahre stammt das Bildnis Friedrichs des Weisen in Kupferstich L. 59, aus dem Jahre 1510 das Titelblatt zum Wittenberger Heiligtumsbuche, Friedrich der Weise mit seinem Bruder Johann, zu dem jedoch Cranach den Kurfürsten wohl kaum von neuem gezeichnet hat. Er hat vielmehr die Vorzeichnung zu dem Bildnis von 1509 wieder benützt. Dies Doppelbildnis ist ja überhaupt wohl nur als Erweiterung des Einzelbildnisses von 1509 anzusehen, das ursprünglich zum Titelblatt des Wittenberger Heiligtumsbuches

*) Nicht „anbetend“, wie Lippmann sagt, denn nach der Lehre der kath. Kirche gebührt nur Gott Anbetung, die Heiligen dagegen haben nur Anspruch auf Verehrung.

bestimmt gewesen zu sein scheint. Auf unserem nicht datierten Kupferstich L. 57 sieht nun der Fürst schon bedeutend älter aus, als auf denen von 1509 u. 1510, das Gesicht ist aufgedunsener, schwammiger, so wie es alle späteren Bildnisse zeigen. Der Unterschied in der äusseren Erscheinung ist doch schon so gross, dass zwischen dem Bildnis von 1509 und diesem hier etwa vier bis fünf Jahre liegen müssen. Wir kämen also damit bis zu dem Jahre 1514, zugleich dem spätesten Termin für die Bezeichnung LC mit der Schlange.

Ich habe bei der Schlange die für die zweite Form besonders charakteristische Ausprägung des Hinterteils vermisst und habe dies als auffällig bezeichnet in Anbetracht der Grösse der Schlange. Es scheint mir nun ganz klar, dass dieser Mangel nicht in der Absicht des Künstlers, sondern in einem äusseren Hindernis begründet gewesen ist, und dass wir ohne dieses Hindernis die Schlange in derselben schön ausgeprägten Form vor uns sehen würden, wie auf dem Holzschnitt L. 34, der Friedrich den Weisen in Verehrung Marias und des Kindes darstellt.

Wir müssen zunächst bedenken, dass die Bezeichnung jedenfalls erst in die Platte eingegraben wurde, nachdem alles übrige vollendet war. Cranach nützte den Raum wieder nicht richtig aus, er fing bei dem L an, aber nicht weit genug links (man stelle sich nur die Platte mit der Zeichnung im Gegensinne vor), zeichnete dann die Schlange vom Kopf aus, und als er die Schwanzspitze so ausführen wollte, wie er es gewöhnt war, hatte er an dieser Stelle keinen Platz mehr dazu, die Ranke von der Helmdecke des Kurwappens stand schon da. Aus demselben Grunde konnte er auch das C nicht an die Stelle setzen, die ihm jedenfalls von Anfang an zugedacht war, neben die Schwanzspitze, so wie er das L neben den Kopf der Schlange gesetzt hatte, sodass also die Schlange schliesslich von den beiden Buchstaben in die Mitte genommen worden wäre. Und so erhielt das C, das ja noch untergebracht werden musste, seinen Platz unter der Schwanzspitze, wo es nicht hinpasst, wie gewiss jeder zugestehen wird. Vergegenwärtigt man sich bisweilen den Vorgang bei einer solchen Arbeit recht genau, so wird einem manches sonst Unerklärliche sehr erklärlich erscheinen. Nimmt man den Willen des Künstlers für die That, so entspricht die Schlange hier so vollkommen wie möglich der des Holzschnitts L. 34 (Friedrich der Weise vor Maria) und die ganze Bezeichnung der auf dem grossen Bildnis der Herzogin Katharina von Sachsen von 1514 im

historischen Museum in Dresden. Und 1514 ist höchst wahrscheinlich auch das Entstehungsjahr des Kupferstichs.

Die Abdrücke dieses Stiches zeigen übrigens mannigfache Spuren von starker Überarbeitung der Platte. Verschiedenes war ursprünglich anders geplant, was dann geändert wurde. Es ist jedoch nicht statthaft, daraus zu schliessen, dass wir es hier mit „einem der ersten stecherischen Versuche“ Cranachs zu thun hätten (Lippmann, Text S. 16b).

Nachdem ich somit die Entstehungszeit der zwei mit LC und der Schlange bezeichneten, aber nicht datierten Holzschnitte und des einen Kupferstiches ermittelt habe, versuche ich dies bei den nur mit der Schlange bezeichneten.

Anna selbdritt L. 42. Die Schlange hat noch nicht die zweite Form, aber auch nicht mehr ganz die erste, sie steht richtig in der Mitte zwischen beiden. Am nächsten kommt sie in ihrer allgemeinen Erscheinung der auf dem Sündenfall L. 22, der Kreuzigung B. 16 (bei der freilich der Schwanz durch den Pferdefuss verdeckt ist) und der leider durch das Messer des Holzschneiders verstümmelten Schlange auf der Marter der h. Barbara B. 70. Aufs deutlichste sind die beiden Flügel zu unterscheiden (nur nicht in ganz späten Abdrücken). Der vordere steht dem Schwanze, der hintere dem Kopfe näher. Der Stil des schönen Holzschnittes erinnert noch deutlich an den der grossen Holzschnitte von 1509. Maria mit ihren grossen reifen Körperformen, dem Kopfe mit dem gescheitelten Haar, das in reicher Lockenfülle um die Schultern flutet, ist eine leibliche Schwester der Eva auf dem Sündenfalle L. 22 und eine nahe Verwandte der ihr Kind stillenden Maria auf der Flucht nach Ägypten L. 23. 24, der nackten Frau auf der Busse des h. Chrysostomus L. 58 und der Venus L. 8. 9. Die h. Anna hat ihre Vorbilder in den Frauen der Passion, und der kleine Jesus ist dem auf der Schulter des h. Christoph sitzenden äusserst ähnlich.

Es erscheint daher gerechtfertigt, die h. Anna selbdritt bald nach 1509, etwa 1510 oder 1511 anzusetzen.

Ihr steht nahe die Himmelsleiter des h. Bonaventura L. 51 und die Hölle L. 51a. Beide gehören zusammen und sollen eine Darstellung bilden. Auch wenn es kein Exemplar gäbe, auf dem beide auf einem Blatte abgedruckt wären (wie es auf dem der Pariser Nationalbibliothek der Fall ist, vergl. Lippmann Text S. 23a, Schuchardt III, 226), müsste man schon aus den Worten der Unterschrift und des Spruchbandes, die sich auf dem Drucke der Hölle befinden, schliessen, dass

die Hölle die untere Fortsetzung der Himmelsleiter bilden soll. Denn diese Worte erhalten nur dann einen Sinn, wenn man beide Darstellungen vereinigt vor sich sieht. Zudem ist Stil und technische Ausführung bei beiden völlig gleich (vergl. auch Schuchardt II, 235—238 Nr. 99 u. 100 und III, 226—227. Einen Abdruck der seltenen Höllendarstellung mit Text in Schwabacher Schrift wie auf L. 51 besitzt auch die Sammlung auf der Veste Koburg).

Die Schlange auf der Himmelsleiter ist nur in ihren äusseren Umrissen gezeichnet, daher sind auch die zwei Flügel nicht von einander unterschieden. Trotz dieses abgekürzten Verfahrens, das wohl das Werk des Holzschneiders ist, scheint es mir nicht zweifelhaft, dass wir hier die Schlange noch in ihrer ersten Form vor uns haben oder wenigstens noch nicht in ihrer zweiten. Sie hat grosse Ähnlichkeit mit der des zuletzt besprochenen Holzschnittes, der Anna selbdritt L. 42.

Ihren stilistischen Eigenschaften nach gehören Himmelsleiter und Hölle in allernächste Nähe der Holzschnitte eines 1512 in Wittenberg durch Symphorian Reinhart gedruckten kleinen Büchleins, auf die ich später noch zu sprechen komme. Die Übereinstimmung in den Typen ist so gross, die Zeichenweise und der Schnitt so gleichartig, dass man wohl berechtigt ist, auf eine annähernd gleiche Entstehungszeit zu schliessen, das wären für Himmelsleiter und Hölle etwa die Jahre 1510 oder 1511.

Alle bezeichneten Holzschnitte, die ich nun noch bespreche, haben die Schlange in deutlich ausgesprochener zweiter Form, die meiner Berechnung nach im Jahre 1512 sicher schon vorkommt (vergl. die Verkündigung S. 45).

Ich führe hier zunächst den Menschenfresser L. 15 an, der durch sein Gegenstück, den kleinen h. Georg L. 16, einigermassen näher zu datieren ist. Der h. Georg ist freilich nicht bezeichnet, aber er ist im Stil und in der Technik dem Menschenfresser völlig gleich behandelt, hat ausserdem dieselbe Grösse wie dieser. Das würde man sofort erkennen, wenn beide Holzschnitte in der Lippmannschen Ausgabe neben einander gestellt wären, was recht gut hätte geschehen können.*)

*) Auf jeden Fall würde man dann nicht das ästhetische Unbehagen haben, das einen immer überkommt, so oft man auf einem Blatte den h. Georg neben der so völlig anders gearteten und in der Grösse verschiedenen Eberjagd, und das Gegenstück zum h. Georg, den Menschenfresser, über den beiden in der Mitte sieht.

Eine Kopie des h. Georg kommt in demselben 1516 in Mainz von Joh. Schöffer gedruckten Hortulus animae vor, der auch kleine Kopien der grossen Apostel enthält (vergl. Heller, Cranach, 2. Aufl. S. 203, Nr. 22. Es ist die letzte der dort angeführten Kopien = Nr. 222. Bei der Beschreibung dieses Blattes S. 164—165 fehlt jedoch der Hinweis auf die Kopie im Hortulus). Nach dem, was ich über die mutmassliche Entstehungszeit der grossen Apostelfolge ermittelt habe, kann nun auch der h. Georg nicht nach Mitte 1515 entstanden sein. Somit käme für den Menschenfresser wie für den kleinen h. Georg etwa nur die Zeit von 1512 bis Mitte 1515 in Betracht.

Die Schlange auf dem Menschenfresser, obgleich sehr klein und nur in ihren äusseren Umrissen dargestellt, hat doch deutlich die zweite Form. Da der Stil der beiden Holzschnitte L. 15 und 16 mehr an die zuletzt besprochenen früheren, als an die späteren Holzschnitte erinnert, sind sie wohl am besten um das Jahr 1512 anzusetzen.

Die (kleinere) Enthauptung Johannes des Täufers L. 47 hat die Schlange in besonders schöner, sorgfältig gezeichneter zweiter Form, an der man so recht den grossen Unterschied von der ursprünglichen Form des Jahres 1509 erkennen kann. Eine Anzahl der hier vorkommenden männlichen und weiblichen Typen finden wir auf der Himmelsleiter L. 51, manches erinnert auch an die Verkündigung L. 41 und an den kleinen h. Georg L. 16. Da nun die Enthauptung andererseits auch der Predigt des Johannes von 1516, L. 49, sehr nahe steht (namentlich in einigen Männerköpfen), obwohl sie ihr rein künstlerisch, in Bezug auf Formensprache und technische Ausführung, ziemlich überlegen ist, so ist sie im allgemeinen 1512—1515, am richtigsten aber wohl um 1514 oder 1515 anzusetzen.

Friedrich der Weise in Verehrung der Mutter Maria L. 34 ist mit einer Schlange bezeichnet, die wohl von allen auf Holzschnitten und Kupferstichen vorkommenden die schönste ist. Jede einzelne Form ist bei ihr auf das sorgfältigste durchgebildet. An Grösse wird sie nur von der auf dem Kupferstich L. 57, Friedrich der Weise in Verehrung des h. Bartholomäus, etwas übertroffen. Sie ist dieser so sehr ähnlich, dass man deshalb fast dieselbe Entstehungszeit annehmen möchte. Ich habe den Stich aus verschiedenen Gründen ins Jahr 1514 versetzt, das als der späteste Termin für ihn gelten muss. Das ebenfalls aus dem Jahr 1514 stammende Bildnis der

Herzogin Katharina von Sachsen im historischen Museum in Dresden hat als Zeichen eine ebenso liebevoll ausgeführte grosse Schlange, die in der Form fast gar nicht abweicht von den beiden eben erwähnten Schlangen. Es ist dies eine sehr bemerkenswerte Übereinstimmung. Denn wenn man ganz von der Bezeichnung absieht, würde man auch auf Grund seiner stilistischen Merkmale den Holzschnitt um 1514—1515 ansetzen. Er gehört nämlich in unmittelbare Nähe der grossen Apostelfolge, als deren späteste Entstehungszeit ich Mitte 1515 nachgewiesen habe; mit diesen ist er durch eine Menge Fäden aufs engste verknüpft. Die technische Behandlung ist so gleichartig, dass man sogar denselben Holzschneider vermuten darf. Im Stil ist nicht der geringste Unterschied; derselbe grosse einfache Zug in der Auffassung und in der Behandlung der Formen geht ebenso durch diesen Einzelholzschnitt, wie durch jene Folge. Im besonderen mache ich aufmerksam auf die Übereinstimmung zwischen dem Fruchtgehänge, das vom obern Rande ausgeht, und den naturalistischen Gebilden, von denen die einzelnen Apostel umrahmt werden.

Hier muss ich nun ausdrücklich darauf hinweisen, dass der Holzschnitt Friedrich der Weise in Verehrung der Maria L. 34 der einzige von Lucas Cranach ist, auf dem der Fürst bildnismässig dargestellt ist. In den meisten Sammlungen gelten zwei Holzschnittbildnisse Friedrichs des Weisen in halber Gestalt für Werke Cranachs, sie sind aber weder von ihm gezeichnet, noch überhaupt sächsischen Ursprunges. Beide sind einander sehr ähnlich.

Der eine Holzschnitt stellt den Kurfürsten fast in derselben Auffassung dar, wie der Kupferstich Cranachs von 1509 L. 59, nur von der Gegenseite; ausserdem liegen die Arme auf der Brüstung auf, die linke Hand über der rechten, und die Darstellung schliesst oben nicht im Rundbogen, sondern im rechten Winkel, sodass also die beiden Wappen in den oberen Ecken, die jedoch nicht im Gegensinne zu dem Stiche dargestellt sind, sich vom weissen Grunde abheben. Das Kurwappen hat den Schild von Weiss und Schwarz geteilt, also in der früheren Färbung, während er auf dem Stich, ganz dem Jahre 1509 entsprechend, in der umgekehrten spätern Farbenverteilung erscheint. Höhe 136, Breite 134 mm.

Dieses Bildnis kommt z. B. als Titelholzschnitt in folgendem Werke vor: Registrum speculi intellectualis foelicitatis humane: atqȝ breuis cōpēdii de bone valetudinis cura u. s. w. Das Buch ist 1510 im

Verlag von Dr. Ulrich Pinder in Nürnberg erschienen und von diesem Friedrich dem Weisen gewidmet worden.

Der andere Holzschnitt ist eine ganz genaue Kopie des Kupferstichbildnisses Friedrichs von 1509, L. 59, von der Gegenseite. Nur die Wappen sind von derselben Seite wie im Stich, ausserdem fehlt die cranachsche Bezeichnung. Dagegen liegt auf der Brüstung rechts ein Blatt mit 1510. Der Schnitt ist vorzüglich. Höhe 127, Breite 97 mm.

Dieses Bildnis befindet sich z. B. auf der Rückseite des Titelblattes von: Speculum Phlebotomye. Auch dieses Werk ist jedenfalls aus dem Verlag Ulrich Pinders in Nürnberg hervorgegangen.

Diese beiden Holzschnittbildnisse Friedrichs des Weisen sind also nichts anderes, als mehr oder weniger getreue Kopien des cranachschen Kupferstiches L. 59 von 1509. Schon der Schnitt beider weist übrigens deutlich darauf hin, dass wir es nicht mit Wittenberger Arbeiten zu thun haben. Das hätte eigentlich schon längst erkannt werden müssen.

In einem ziemlich grossen zeitlichen Abstand folgen nun auf die zuletzt behandelten Holzschnitte Lucas Cranachs noch das Christkind als Welterlöser L. 32 und die von Engeln umtanzte heilige Familie L. 33. Dass sie nach der Predigt des Johannes von 1516 L. 49 entstanden sind, kann gar nicht zweifelhaft sein. Der künstlerische Abstand von den bis etwa 1515 entstandenen Holzschnitten ist aber so bedeutend, dass man sie an das Ende des zweiten Jahrzehnts, wenn nicht gar erst an den Anfang oder in die erste Hälfte der zwanziger Jahre wird setzen müssen.

Was für ein Unterschied ist zwischen dem 1508 oder 1509 entstandenen Christkind im Wittenberger Heiligtumsbuche, Gang VII, Nr. 6 (abgebildet bei Lippmann im Text S. 11), und dem ganz ähnlich aufgefassten L. 32! Welche Kluft liegt zwischen der Ruhe auf der Flucht von 1509 L. 24 und der mit dem Engeltanz L. 33! Wie reizend naiv ist dort das Treiben der kleinen Engel dargestellt, und wie bewusst ist hier das kindliche Spiel, wie wirkt manche Bewegung gemacht und eingelernt! Dort noch reine Natur, hier schon eine gewisse Manier.

Das Christkind als Welterlöser L. 32 ist mit der Schlange in der gewöhnlichen späteren Form bezeichnet. Alle Linien in diesem Blatte sind äusserst fein, die meisten sogar haarscharf geschnitten, aber sie wirken hart und spröde, die Geschmeidigkeit und der Fluss fehlt ihnen, man könnte denken, man habe anstatt eines

Holzschnittes einen Metallschnitt vor sich. Darauf beruht wohl auch zum grossen Teil die unangenehme Wirkung dieses Blattes. Wir haben es hier höchst wahrscheinlich mit demselben Holzschneider zu thun, der auch die Predigt des Johannes von 1516 L. 49 und die h. Familie mit dem Engeltanz geschnitten hat und dessen Thätigkeit sich auch noch in anderen Holzschnitten der zwanziger Jahre nachweisen lässt. Auf seine Rechnung, nicht auf die Cranachs, ist die hässliche Gestalt des Ohres und der Oberlippe des Christuskindes zu schreiben, die wir schon, wenn auch nicht so stark ausgeprägt, auf der Predigt des Johannes L. 49 finden.

Die h. Familie mit dem Engeltanz L. 33 trägt in der rechten untern Ecke die ziemlich nachlässig gezeichnete Schlange in deutlich ausgeprägter späterer Form. Die beiden Flügel sind wie gewöhnlich angeordnet, der hintere steht dem Kopfe näher; dagegen ist der vordere viel weiter nach dem Schwanze zu gerückt, als dies sonst der Fall ist, er sitzt eigentlich schon nicht mehr auf der Windung, auf der er sonst zu sitzen pflegt, sondern zwischen dieser und der nächsten nach hinten zu. Ganz ähnlich ist dies auf der Verkündigung L. 41 der Fall. Die beiden sächsischen Wappen oben in den Ecken haben eine Form, wie sie eigentlich erst vom Anfang der zwanziger Jahre an nachweisbar ist. Der Schild ähnelt einem mehrfach gelappten Blatte, die Ränder sind nach vorn umgebogen.

Der nach links reitende Turnierritter („Der Adel“ überschrieben) L. 35 ist meiner festen Überzeugung nach nicht von Lucas Cranach, obgleich er mit der Schlange bezeichnet ist. Sehen wir uns diese Schlange nur einmal etwas genauer an. Der Leib für sich allein würde immerhin noch der Kritik gegenüber standhalten, es ist doch noch eine bestimmte Form, die zweite, deutlich darin ausgeprägt. Dagegen giebt schon die Gestalt der Flügel zu Bedenken Anlass. Es ist nicht die sonst übliche. Was aber für Cranach ganz unmöglich ist, das ist ihre Stellung auf dem Teile des Leibes, der sich unmittelbar an den Kopf und Hals anschliesst. Man kann hunderte von echten Schlangen Lucas Cranachs vergleichen und man wird keine einzige finden, deren Flügel auf einer falschen Windung des Leibes ständen, wie bei dieser hier. Dabei kann es sich um gar kein Versehen des Holzschneiders handeln, woran man zunächst wohl denken könnte, denn die Schlange ist gross und deutlich genug. Es ist vielmehr nur der Fall möglich, dass derjenige, der die Schlange zeichnete, sich gar nicht

bewusst war, dass er so sehr von der echten Form abwich. Bei Lucas Cranach aber können wir annehmen, dass er auch im Schlafe seine Schlange immer richtig zeichnete.

Lässt man nun die Schlange ganz beiseite und beurteilt nur die künstlerische Leistung, so wird man unter allen Holzschnitten Cranachs vergeblich nach einem suchen, dem dieser hier auch nur irgendwie entspräche. Wäre dieser Ritter von Lucas Cranach, so wäre er seine allerschwächste Leistung. Wie Lucas Cranach derartige Ritter zeichnete, das beweist der h. Georg zu Pferde von 1507, das beweisen seine drei grossen Turnierblätter von 1509. Dieser hier bedeutete, wenn er wirklich von ihm wäre, ein bewusstes sich Zurückversetzen in eine Periode knabenhafter Unreife. Für einen unbeholfenen ersten Versuch, natürlich nicht von Lucas Cranach, möchte man ihn halten, nicht aber für die Arbeit eines in der Vollkraft seines Lebens stehenden Künstlers. Dabei will ich die Frage, wie denn das cranachsche Zeichen auf den Holzschnitt hat kommen können, überhaupt nicht berühren. Unbegreiflich ist mir nur, aus welchem Grunde dieser steife Ritter in eine Sammlung von „Meisterholzschnitten aus vier Jahrhunderten" Aufnahme gefunden hat (vergl. Hirth und Muther Bl. 69). Vielleicht um Cranach bei den Kunstfreunden in Verruf zu bringen?*)

Nur einen Holzschnitt kenne ich noch, bei dem die Form der Schlange in derselben Weise zu Zweifeln Anlass giebt. Es ist das Begräbnis Adams mit dem auferstandenen Christus in den Wolken (Schuch. II, 233, Nr. 94), der Titelholzschnitt zu der von Luther herausgegebenen deutschen Theologie in der Ausgabe von 1518. Sie wurde in Wittenberg von Joh. Grunenberg gedruckt, nicht in Leipzig, wie es bei Schuchardt III, 240 unter Nr. 136a heisst. Die Schlange ist zwar sehr klein, aber die einzelnen Formen sind für ein geübtes Auge deutlich erkennbar. Der Leib verschwindet fast ganz unter den grossen Flügeln (der hintere ist nur angedeutet), die wie ein grosses Segel über einem kleinen Boote wirken. Die Flügel sitzen wieder an falscher Stelle, da, wo der Hals in den Rumpf übergeht. Was den Stil dieses

---

*) Doch es ist ja noch manches andere unbegreiflich in dieser Sammlung, z. B. wie die Herausgeber nicht erkannt haben, dass Bl. 90, die kleine runde Höllenfahrt Christi, hier mit der geteilten Jahreszahl 1551 an den Seiten, ein echtes Werk Cranachs ist und aus dem Wittenberger Heiligtumsbuch von 1509 stammt (Gang IV, 7), demselben, das Herr Hirth vorher in seiner Liebhaberbibliothek alter Illustratoren veröffentlicht hat.

kleinen Holzschnittes anlangt, so ist er wohl etwas cranachisch, aber es lässt sich kein echter Holzschnitt Lucas Cranachs nachweisen, von dem man sagen könnte, er sei von derselben Hand wie dieser.

Alle problematischen Werke in der Art dieser beiden letzten behandele ich ausführlicher im nächsten Hefte der Cranachstudien.

Die mit der Schlange bezeichnete h. Barbara B. 69 brauche ich nur kurz zu erwähnen, weil sie das Gegenstück zu der h. Katharina von 1519 L. 52 bildet, also dadurch in die Reihe der vollbeglaubigten Werke einrückt.

Damit wäre die Besprechung aller bezeichneten Holzschnitte und Kupferstiche Lucas Cranachs, die bis ungefähr 1522 entstanden sind, beendet, bis auf vier Kupferstiche aus den Jahren 1520 und 1521.

Es sind aus dem Jahre 1520 zwei Bildnisse Luthers als Mönch, barhäuptig und halb von der Seite gesehen, und ein Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg, aus dem Jahre 1521 ein Bildnis Luthers als Mönch mit der Kappe, ganz von der Seite.

Ich bespreche zunächst das grössere Bildnis Luthers als Mönch mit der Kappe in reiner Seitenansicht aus dem Jahre 1521, L. 62 (B. 6, Sch. II, 190 Nr. 8). Der Grund ist sorgfältig schwarz schraffiert in wagerechten Linien, die durch kleine senkrechte Striche mit einander verbunden sind. In der Sammlung der Veste Koburg befindet sich ein Exemplar mit vollständig weissem Grunde, das auch sonst noch, allerdings in Kleinigkeiten, von dem bekannten abweicht. Das Verhältnis beider werde ich später einmal an anderer Stelle behandeln.

Es ist auf jeden Fall das grösste, schönste und charaktervollste gedruckte Bildnis Luthers von der Hand Lucas Cranachs. Als dessen Werk rühmt es schon die Unterschrift in einem lateinischen Distichon, ausserdem ist es durch die Schlange in sehr schön ausgeprägter zweiter Form beglaubigt. Die Flügel wachsen aus dem ganzen mittleren Teile des Rumpfes heraus, wie bei der Schlange auf dem Holzschnitt L. 34, der Friedrich den Weisen in Verehrung Marias darstellt.

Die Entstehungszeit des Stiches lässt sich genauer berechnen; sie muss vor die Abreise Luthers zum Reichstage nach Worms fallen, also vor den 2. April 1521. Vielleicht aber war der Stich in der Hauptsache schon am 7. März fertig. An diesem Tage schreibt nämlich Luther an seinen Freund Spalatin, der sich mit Friedrich dem Weisen in Worms befand: „Has effigies iussit Lucas a me subscribi et ad te

mitti: tu eas curabis.“ Man hat sich bisher nicht recht erklären können, worauf sich diese Worte beziehen. Ich meine, die Frage ist sehr leicht und einfach zu beantworten. Luther und Lucas Cranach waren bekanntlich aufs engste befreundet. Es ist nun doch selbstverständlich, dass Cranach dem Freunde, mit dem er täglich verkehrte, dessen Bildnis, das im Kupferstich in alle Welt gehen sollte, vor der Vollendung vorlegte, und es liegt nichts näher, als dass er ihn auch um eine Unterschrift bat. Die lateinische Unterschrift, die es trägt, kann aber selbstverständlich weder von Cranach noch von Luther herrühren, sondern nur von einem Freunde beider. Denn in ihr liegt nicht nur eine Verherrlichung Luthers, sondern zugleich auch eine Anerkennung der Leistung des Künstlers. Sie lautet:

LVCAE OPVS EFFIGIES HAEC EST MORITVRA LVTHERI
AETHERNAM MENTIS EXPRIMIT IPSE SVAE.

Sehen wir uns nun die erwähnte Stelle in dem Briefe Luthers vom 7. März noch einmal genauer an. Sie lautet deutsch: „Lucas hat von mir verlangt, dass ich die Bildnisse hier*) mit einer Unterschrift versehe und an dich schicke: nimm Du dich doch ihrer an“, d. h. mach Du die Unterschrift für mich.

Klar ist, dass es sich hier nur um gedruckte Bildnisse oder Bilder von der Hand Cranachs handelt, die leicht verschickt werden konnten; gemalte sind völlig ausgeschlossen. Wir haben aber keine Holzschnitte oder Kupferstiche dieser Zeit von Cranach, die mit irgend einer Unterschrift versehen wären. Denn das Passional Christi und Antichristi, das noch im Jahre 1521 erschien, kommt schon deshalb nicht in Frage, weil Luther in demselben Briefe im Anschluss an die uns jetzt beschäftigenden Worte Spalatin die Mitteilung macht, dass dies Werk in Vorbereitung sei („Iam paratur Antithesis figurata Christi et Papae“), und zweitens, weil die Unterschriften zu den Holzschnitten von Melanchthon und dem Juristen Schwertfeger herrühren.

So kann, glaube ich, kein Zweifel sein, dass sich die angeführte Briefstelle auf unser Kupferstich-Bildnis Luthers mit der Kappe bezieht, das demnach am 7. März 1521 fertig gewesen wäre, bis auf die Unterschrift, die wohl ein Werk des für Luther begeisterten Spalatin ist.

Das Bildnis Luthers als Mönch fast von vorn, vom Jahre 1520, L. 61 (B. 5, Sch. II, 189, Nr. 6) ist ebenfalls durch eine

*) „Has effigies“. Jn der Unterschrift des Stiches heisst es auch: haec effigies!

lateinische Unterschrift als Werk Lucas Cranachs beglaubigt. Ausserdem trägt es noch die Schlange, die freilich keine so schön ausgeprägte Form hat, wie die auf dem Bildnis von 1521, schon weil sie etwas kleiner ist als diese. Die Flügel sind zwar recht fein ausgeführt, aber nicht als zwei unterschieden, wachsen auch nicht aus dem Leibe heraus, sondern sind auf diesen als fremder Bestandtheil aufgesetzt. Das Bildnis ist nach unten zu durch eine wagerechte Linie abgeschlossen, darauf folgt nach einem schmalen Zwischenraum noch eine zweite, die in ihrem ganzen Verlauf unten von kurzen, feinen, senkrechten Strichelchen begleitet wird. Denselben Abschluss finden wir auf dem Bildnis von 1521, nur noch in schönerer Ausführung.

Von diesen beiden unbedingt echten cranachschen Arbeiten sticht nun das Bildnis Luthers in einer Nische L. 63 (P. 8, Sch. II, 190 Nr. 7, dazu III, 211) unvorteilhaft ab. Es hat dieselbe Unterschrift wie das vorige, ist ebenfalls mit der Schlange bezeichnet und stammt aus demselben Jahre. Äusserlich ist es also genügend als Werk Lucas Cranachs beglaubigt. Um so weniger aber innerlich. Es zeigt in keiner Beziehung die Hand unseres Meisters, sondern erweist sich als die Arbeit eines Schülers, ist vielleicht dessen erster stecherischer Versuch. Es muss als eine Kopie des Bildnisses mit einfachem weissem Hintergrunde bezeichnet werden, mit verschiedenen selbständigen Änderungen und Zuthaten des Kopisten. Die Technik ist noch ziemlich unbeholfen und unausgebildet, man sieht, der Künstler ist noch nicht viel mit dem Grabstichel umgegangen. Es ist allerdings nötig, bei diesen Fragen die Originale der beiden Stiche zu Rate zu ziehen, die Nachbildungen versagen hier. Die Umrisslinie des Gesichtes ist links viel zu stark, einigemale sogar so ungeschickt nachgezogen und verbessert, dass zwei Linien statt einer nebeneinander stehen. Ebenso ist der Rand der oberen Augenlider, namentlich des linken, und die Trennungslinie der Lippen viel zu stark geraten. Die Falten der Kutte am linken Ärmel und vor der Brust sind äusserst hart gezeichnet. Hart und unerfreulich wirkt die ganze technische Behandlung des Stiches.

Wie steht es nun mit der Schlange? Auch sie ist nicht von der Hand Lucas Cranachs ins Kupfer gegraben. Man sieht vieles Auffällige an ihr schon mit blossem Auge, noch mehr aber unter dem Vergrösserungsglase. Die ganze Zeichnung ist unsicher. Der Hals ist mit doppelten Linien begonnen, von denen die eine plötzlich aufhört. Die Flügel haben erst nach mehrfachen Versuchen die Form erhalten,

die sie nun zeigen; ob sie doppelt sind, lässt sich nicht genau erkennen.

Die Buchstaben der Unterschrift sind in dicken groben Zügen eingegraben. Die Strichlagen innerhalb der Nische verlaufen in falscher Richtung, sodass sie sich nicht nach hinten zu rundet. Der Kopf Luthers stösst oben fast an die Wölbung der Nische an, in die der Körper förmlich eingezwängt ist. Alle Holzschnittkopien dieses Stiches haben denn auch dieses Missverhältnis verbessert.

Von den beiden Lutherbildnissen des Jahres 1520 steht aber auch in der Auffassung das grössere mit der Nische dem kleineren weit nach. Bei diesem, das viel schlichter und anspruchsloser auftritt, ist der Hauptnachdruck auf die Durchbildung des Gesichts gelegt; bei jenem ist es die wie zur Beteuerung an die Brust gelegte Hand, die die Aufmerksamkeit vom Gesicht weg auf sich zieht. Von jeher ist auch von den Kennern dem schlichten kleineren der Vorrang vor dem mit der Nische eingeräumt worden. Merkwürdig ist nun aber die Thatsache, dass sämtliche Holzschnitte, die Luther als Mönch in halber Gestalt nach rechts gewandt mit einem geöffneten Buche darstellen (ich kenne deren vier) Kopien nach dem Kupferstichbildnis von 1520 mit der Nische sind. Dieses scheint also die weiteste Verbreitung, namentlich in Oberdeutschland, gefunden zu haben, während das kleinere Urbild dort so gut wie unbekannt geblieben ist. Keines dieser Holzschnittbildnisse, auch nicht das vortrefflich geschnittene, das so oft (meist nach einem Flugblatte der Gothaer Bibliothek) nachgebildet worden ist und z. B. auch als einziger bildlicher Schmuck dem ersten Bande der neuesten Biographie Luthers von Arnold Berger beigegeben ist, keines dieser Bildnisse ist von Lucas Cranach gezeichnet oder überhaupt in Wittenberg entstanden. Da die Drucke, in denen sie sich befinden, zum Teil noch im Jahre 1520 veröffentlicht worden sind, ist damit erwiesen, dass das Kupferstichbildnis mit der Nische aus demselben Jahre stammt, wie das kleinere mit einfachem Hintergrunde, also dass der Stecher nicht etwa das Urbild erst später kopiert und der Inschrift, die er wörtlich auf seinem Stiche wiederholte, der Täuschung wegen auch noch das Jahr und das Zeichen des Urbildes hinzugefügt hat.

Da nun beide Stiche sicher in demselben Jahre und zwar sehr wahrscheinlich in keinem grossen zeitlichen Abstand von einander entstanden sind, ist es schon dadurch beinahe ausgeschlossen, dass beide von derselben Hand sein können, d. h. dass Lucas Cranach auch das

Bildnis mit der Nische, das ja vom künstlerischen Standpunkt aus eine Verschlechterung des Urbildes bedeutet, gestochen haben könne. So etwas macht kein Künstler und hat keiner je gemacht.

Wir müssen also unbedingt das Bildnis Luthers mit der Nische aus der Reihe der eigenhändigen Stiche Lucas Cranachs streichen.

Dasselbe Schicksal ereilt nun auch das Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg von 1520, L. 64 (B. 4, Sch. II, 188 Nr. 5). Es giebt zwei Zustände von diesem Stiche. Der erste (in Berlin) hat rechts über dem Vorhang einen Stichelglitscher. Auf dem zweiten fehlt dieser. Das Bildnis ist von derselben Hand, wie das Luthers mit der Nische, die technische Behandlung ist ebenso wie bei diesem, nur schon viel freier und entwickelter und ohne die auffälligen Härten. Es ist mit derselben Schlange bezeichnet, wie dieses, sie hat hier ganz deutlich nur einen Flügel, der mit senkrechter Schraffierung ausgefüllt ist. Und wie der Stecher bei dem Bildnis Luthers ein Vorbild gehabt hat, so auch bei dem des Kardinals Albrecht: nämlich den Stich Dürers von 1519. Es ist nicht wahr, dass er diesen direkt kopiert habe. Was bei beiden fast genau übereinstimmt, ist die Stellung des Kardinals, der Hintergrund, das Wappen, die Inschrift oben und die Unterschrift, in der nur die Altersangabe und die Jahreszahl geändert ist. Dagegen weicht das Gesicht und die Kleidung nicht unwesentlich vom Dürerschen Vorbilde ab. Dies Bildnis hier scheint sogar der Natur näher zu stehen als das Dürers, auf dem der Kardinal entschieden älter wirkt als ein Neunundzwanzigjähriger, es entspricht auch den gemalten Bildnissen des Kardinals besser, auf denen er, obgleich sie aus etwas späterer Zeit stammen (vielleicht keines vor 1525), doch immer noch jünger aussieht, als auf dem Dürerschen Stiche. Wir müssen daher annehmen, dass unser Stecher den Kardinal selbst vor Augen gehabt hat, nicht bloss das Dürersche Bildnis. Die starke Anlehnung an dieses bleibt aber trotzdem bestehen, und schon diese Thatsache müsste uns hindern, den Stich für eine Arbeit Lucas Cranachs zu erklären, bloss weil er die cranachsche Schlange trägt. Aber noch stärker fällt gegen diese Annahme das ins Gewicht, was ich schon bei der Besprechung des Bildnisses Luthers mit der Nische angeführt habe.

Von wem aber diese beiden Bildnisse herrühren, die als Arbeiten Lucas Cranachs endgültig zu streichen sind, wird am Schlusse dieses Buches bekannt werden.

Die mit LC und der Schlange, sowie der Schlange allein bezeichneten Holzschnitte und Kupferstiche Lucas Cranachs würden also etwa in dieser Reihe auf einander folgen:

1509 Das Turnier mit Simson auf dem Teppich L. 27.
„ Der Sündenfall L. 22.
„ Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten L. 23. 24.
„ David und Abigail L. 25.
„ Der h. Hieronymus in der Landschaft L. 26.
„ Der h. Christoph (mit der falschen Jahreszahl 1506) L. 6.
„ Venus und Amor (mit der falschen Jahreszahl 1506) L. 8. 9.
„ Die Busse des h. Chrysostomus, Kupferst. L. 58.
„ Friedrich der Weise, Kupferst. L. 59.
„ Die Passion B. 7—20. Sch. 16—29.
„ Die Marter der h. Barbara B. 70. Sch. 87.
1509—1510 Die h. Sippe L. 36.
1510 Friedrich der Weise und sein Bruder Johann, Kupferst. L. 60.
1510—1511 Anna selbdritt L. 42.
„ „ „ Himmelsleiter L. 51 und Hölle L. 51a.
1511—1512 Die Verkündigung L. 41.
1512 Der Menschenfresser L. 15.
1514 Friedrich der Weise den h. Bartholomäus verehrend, Kupferstich L. 57.
1514—1515 Christus und die Apostel B. 23—36. Sch. 46—59. L. 37—40.
„ „ Friedrich der Weise die Maria verehrend L. 34.
„ „ Die Enthauptung Johannes des Täufers L. 47.
1516 Die Predigt Johannes des Täufers L. 49.
1519 Die h. Katharina L. 52.
„ Die h. Barbara B. 69. Sch. 84.
1520 Luther als Mönch, Kupferstich L. 61. B. 5. Sch. 6.
1521 Luther als Mönch mit der Kappe, von der Seite, Kupferstich L. 62. B. 6. Sch. 8.
1520—1525 Das Christkind als Welterlöser L. 32.
„ „ Die h. Familie mit dem Engeltanz L. 33.

Es giebt nun noch eine Anzahl Holzschnitte aus der Zeit bis 1522, die zwar nicht bezeichnet und datiert, also äusserlich nicht beglaubigt sind, denen aber so deutlich der Stempel cranachscher Kunstweise

aufgedrückt ist, dass sie schon seit langer Zeit als dessen Werke anerkannt sind. Es sind dies:

Der kleine h. Georg zu Pferde L. 16.
Christus und die Samariterin L. 30.
Die Apostelmartern B. 37—48 (L. 43—46).
Spalatin vor dem Kruzifix. L. 48.
Die Krönung der Maria L. 50.
Luther als Junker Jörg L. 54
Die Holzschnitte des Wittenberger Heiligtumsbuches.
Maria mit dem Kind auf dem Arm, auf niedrigem Sockel stehend B. 87. Sch. II, 270 Nr. 111.
Maria mit dem Kind auf dem Schoss, auf hohem Sockel sitzend. B. 88. Sch. II, 271 Nr. 113.
Die Dreieinigkeit auf einem Sockel B. 81. Sch. II, 270 Nr. 108.
Die Dreieinigkeit von Wolken und Engeln umgeben.
Die Erschaffung der Eva.
Die Verkündigung B. 89.
Der Einzug Christi in Jerusalem.
Die Kreuzigung Christi Sch. II, 290 Nr. 136.
Christi Höllenfahrt.
Das jüngste Gericht B. 111. Sch. II, 270 Nr. 109.
Das herzogl. sächsische Wappen.
Endlich möglicherweise noch
Das Planetarium Sch. II, 286 Nr. 134.

Von diesen sind verschiedene aus äusseren Gründen genau zu datieren, bei anderen fehlen solche Anhaltspunkte ganz, sodass wir, um ihre Entstehungszeit zu ermitteln, nur auf stilistische Merkmale angewiesen sind.

Ich bespreche zunächst die bei Lippmann nachgebildeten.

Den kleinen h. Georg zu Pferde L. 16 habe ich schon auf S. 49—50 zusammen mit dem Menschenfresser L. 15 behandelt.

Christus und die Samariterin L. 30. An der Brunnenmauer stehen die Buchstaben LVC. Man hat angenommen, das sei die Künstlerbezeichnung und bedeute L(VCAS) V(ON) C(RANACH). Die Folge dieser Deutung war, dass man die drei Buchstaben durch Punkte trennte, also L. V. C. schrieb (so z. B. Schuchardt und Lippmann). Diese Punkte sind aber thatsächlich nicht vorhanden, sondern nur eine Flüchtigkeit der Gelehrten. Und wie ein falscher Schluss bald andere nach

sich zieht, so auch hier: durch diese Bezeichnung Lucas von Cranach war deutlich der Beweis erbracht, dass der Künstler durch den Wappenbrief vom 6. Januar 1508 geadelt worden sei. Nun, es steht aber nicht L. V. C., sondern LVC am Brunnen, und das bedeutet nichts anderes als Lucas, aber nicht den Meister Lucas, der den Holzschnitt gezeichnet hat, sondern den Evangelisten Lucas, bei dem die Erzählung von Christus und dem samaritanischen Weibe steht.

Der Holzschnitt dürfte im Jahre 1509 entstanden sein, denn die Kopftypen, die Landschaft, die äussere Erscheinung der Wappen (der Rautenkranz z. B. windet sich) weisen auf die Passion und das Wittenberger Heiligtumsbuch. Christus erinnert auch noch an den schlafenden Paris, die Samariterin an die Göttinnen auf dem Parisurteil von 1508.

Die Martern der Apostel B. 37—48 (vier davon L. 43—46). Die des Bartholomäus kommt als Kopie von der Gegenseite „mit wesentlichen Veränderungen" im Hortulus animae vor, den Joh. Schöffer in Mainz 1516 gedruckt hat (Heller 2. Aufl. S. 157 Nr. 198). Demnach muss wohl von dieser Folge dasselbe gelten, wie von der Folge der grossen Apostel. Ihre Entstehung fiele also spätestens Mitte 1515. Doch da sie den Holzschnitten von 1509 stilistisch näher stehen, als denen um 1515, so thut man am besten, sie vorläufig um 1512 anzusetzen.

Georg Spalatin neben dem Kruzifix L. 48 hat eine aus lateinischen Distichen bestehende längere Unterschrift, an deren Ende die Jahreszahl 1515 steht. Die Unterschrift ist wohl von Spalatin eigens für diesen Holzschnitt verfasst; es ist auch nicht der geringste Grund vorhanden, ihn früher anzusetzen, um so weniger, als dieser Christus am Kreuz vollkommen dem auf dem Bilde der Frau Mathilde Wesendonck in Berlin von 1515 und dem auf der Kreuzigung in der städtischen Sammlung in Strassburg gleicht, die aus triftigen Gründen um dieselbe Zeit entstanden sein muss.

Die Krönung der Maria L. 50 stammt ganz entschieden aus einer späteren Zeit, als bisher angenommen wurde; sie gehört etwa in die Jahre 1522—1523, wofür ich eine Reihe von Gründen geltend machen kann. Ich werde das Blatt deshalb im folgenden Hefte dieser Cranachstudien besprechen. Bemerken will ich aber schon hier, dass die Urheberschaft Lucas Cranachs nicht nur stark bezweifelt werden muss, sondern dass ich mich sogar veranlasst fühle, sie überhaupt zu leugnen.

Luther als Junker Georg L. 54 darf nicht mehr als der Originalholzschnitt Cranachs gelten, als der er bisher in so hohem Ansehen gestanden hat, er ist vielmehr nur eine bis ins kleinste getreue Wiederholung des Tafelbildes, das die Leipziger Stadtbibliothek besitzt. Dass dieses noch ein grösseres Stück von der Brust zeigt und auch an den Seiten etwas breiter ist, ändert an dieser Thatsache nichts. Der Versuch ist noch nicht gemacht worden, aber man mache ihn einmal und lege eine Pause des Holzschnittes umgekehrt auf das Tafelbild, ich glaube sicher, fast alle Linien des Holzschnittes werden sich mit denen des Gemäldes decken. Dass das Gemälde das Vorbild für den Holzschnitt ist und nicht umgekehrt, geht daraus hervor, dass sich das eine zu dem andern gegenseitig verhält. Wäre das Gemälde nach dem Holzschnitt entstanden, so würde auf beiden der Kopf nach derselben Seite gerichtet sein. Über die Entstehungszeit des Gemäldes handele ich bei Besprechung der Tafelbilder Lucas Cranachs. Der Holzschnitt muss frühestens am Anfang der zweiten Dezemberwoche 1521 gezeichnet sein. Er ist mit zwei verschiedenen Texten veröffentlicht worden. Den ersten Druck mit nur vier lateinischen Verszeilen als Unterschrift (Sch. III, 254 = L. 54) besitzt das Dresdener Kabinet. Dieser Druck muss vor dem 6. März 1522, dem Tag, an dem Luther von der Wartburg in Wittenberg wieder eintraf, gemacht sein. Die späteren Drucke (Sch. II, 311 Nr. 179) sind, da ihre Über- und Unterschriften auf Luthers Rückkehr Bezug nehmen, nach dem 6. März 1522 entstanden.

Über die verschiedene Entstehungszeit der Holzschnitte des Wittenberger Heiligtumsbuches habe ich schon auf S. 22—23 gehandelt. Schuchardt (II, 257) ist der Ansicht gewesen, dass die meisten nicht von Cranach selbst gezeichnet seien. Doch lässt sich leicht beweisen, dass sämtliche, auch die ganz flüchtig behandelten, Cranachs unbestreitbares künstlerisches Eigentum sind. Ja, sie gehören zum Lebendigsten, Geistreichsten und Phantasievollsten, was Cranach je gezeichnet hat. Bei der Seltenheit des Heiligtumsbuches möchte ich hier auf den vortrefflichen Neudruck hinweisen, den Georg Hirth veranstaltet hat (Liebhaberbibliothek alter Illustratoren, 6. Bändchen).

Die Abbildung der Wittenberger Schlosskirche, die wir auf der Rückseite des Titelblattes finden, war, wie es scheint, nicht ursprünglich für das Heiligtumsbuch bestimmt, denn sie kommt vorher in einem Druck von Martin Landsberg in Leipzig vom Jahre 1509 vor, in der

„Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam necnon laudem Ecclesie Collegiate Vittenburgensis.“ Der Holzschnitt befindet sich auf dem letzten Blatt. Der berühmte, der eigentlichen Rede vorangehende Widmungsbrief Christophs Scheurls an Lucas Cranach, unsere früheste Quelle für dessen Leben, ist vom 1. Oktober 1509, der Druck der Schrift muss also erst nach diesem Tage begonnen haben. Der Druck des Wittenberger Heiligtumsbuches ist Ende 1509 vollendet gewesen. Es ist aber möglich, dass der Holzschnitt mit der Allerheiligenkirche erst 1510 zugleich mit dem Titelkupfer, das Friedrich den Weisen und Johann den Beständigen darstellt, eingefügt worden ist. Wie es scheint, ist auch das Buch erst 1510 veröffentlicht worden. Dass der betr. Holzschnitt thatsächlich schon vorher in dem Leipziger Druck verwendet worden ist, beweist ein Vergleich mit dem Abdruck im Wittenberger Heiligtumsbuch, der schon viel mehr beschädigte Ränder hat.

Ganz im Stile des Heiligtumsbuches sind zwei kleine Mariendarstellungen gehalten, eine auf einem niedrigen Sockel stehende Maria mit dem Kinde auf dem rechten Arm (B. 87. Sch. II, 270 Nr. 111) und eine auf hohem Sockel sitzende Maria mit dem Kinde auf dem Schoss (B. 88. Sch. II, 271 Nr. 113). Beide kommen zusammen im Hortulus animae von G. Rhaw, Wittenberg 1547, vor, sind aber thatsächlich aus der Zeit kurz nach Vollendung des Heiligtumsbuches, denn die zweite von ihnen findet sich schon als Titelholzschnitt in einem kleinen, im September 1511 von Joh. Grunenberg in Wittenberg gedruckten Büchlein, dem „Elegidion Guolfi Cyclopii Cycnaei . . . de immaculata conceptione divae virginis“ (vergl. Heller, 2. Aufl. S. 192 Nr. 223).

Eine Dreieinigkeit auf einem Sockel, der mit dem von drei Engeln gehaltenen Kurwappen geschmückt ist (B. 81. Sch. II, 270 Nr. 108) gehört ebenfalls in diese oder die kurz darauf folgende Zeit, obwohl sie zuerst im Hortulus animae von 1547 nachgewiesen ist.

Aus dem Jahre 1512 endlich stammt eine Folge von 8 kleinen Holzschnitten in einem von Symphorian Reinhart in Wittenberg gedruckten Büchlein mit folgendem Titel: „Ein ser andechtig Cristenlich Buchlei̅ aus hailige̅ schrifften vnd Lerern von Adam von Fulda in teutsch reymenn gesetzt.“ Bekannt sind bis jetzt nur zwei Exemplare, eines in der Königl. Bibliothek in Berlin, das andere in der Hamburger Stadtbibliothek. Diesem fehlt jedoch ein Holzschnitt.

Es sind folgende Darstellungen in diesem Büchlein:

1. Die Dreieinigkeit, von Wolken umgeben.
2. Die Erschaffung der Eva.
3. Die Verkündigung B. 89.
4. Der Einzug Christi in Jerusalem.
5. Die Kreuzigung Christi, Sch. II, 290 Nr. 136.
6. Christi Höllenfahrt.
7. Das jüngste Gericht B. 111. Sch. II, 270 Nr. 109.
8. Das grosse herzogl. sächsische Wappen.

Auf diese Holzschnitte hat zuerst Wiechmann-Kadow im Archiv für die zeichnenden Künste I (1855) S. 208 (mit der Berichtigung S. 352) kurz hingewiesen, ausführlich behandelt hat sie in neuester Zeit G. Bauch im Repertorium für Kunstwissenschaft XVII (1894) 421—424, ohne zu wissen, dass sie schon von Wiechmann-Kadow in die Literatur eingeführt waren (vergl. auch P. IV, 7 Nr. 79—111).

Von den acht Holzschnitten sind zwei, die Verkündigung und das jüngste Gericht, im Hortulus animae von 1547 wieder verwendet worden, ein dritter, die Kreuzigung, kommt 1516 u. 1518 in Drucken von Joh. Grunenberg, 1520 in solchen von Melchior Lotter vor. Diese drei sind durch ihre spätere Verwendung wenigstens etwas bekannt geworden. Die übrigen aber sind ganz unbekannt geblieben, obgleich sie alle nicht nur zu den besten Werken Cranachs, sondern einige zu den schönsten Schöpfungen der deutschen Kunst dieser Zeit überhaupt gehören, so vor allem die Erschaffung Evas.*)

Es ist bei diesen acht Holzschnitten wohl kaum noch nötig, sie als Werke Cranachs nachzuweisen; auch ohne jedes Zeichen sagen sie selbst uns deutlich genug, wess Geistes Kinder sie sind. Wollte aber jemand wirklich noch zweifeln, so vergleiche er sie z. B. mit der Himmelsleiter L. 51 und der Hölle L. 51[a], wo er dieselben männlichen und weiblichen Typen wiederfinden wird. Zum Überfluss sind nun auch sämtliche Buchstaben der Inschriften auf diesen beiden Holzschnitten den von Symphorian Reinhart in dem Büchlein Adams von Fulda verwendeten völlig gleich, sodass wir annehmen müssen, er sei auch deren Drucker. G. Bauch hat auf S. 423 seines Aufsatzes die Ansicht ausgesprochen, nicht Joh. Grunenberg, wie bisher geglaubt wurde,

*) Eine getreue Nachbildung entweder nur der acht Holzschnitte oder gleich des ganzen Büchleins würde gewiss allseitig mit Freuden begrüsst werden; es wäre dies eine würdige Aufgabe für die Reichsdruckerei in Berlin.

sondern Symphcrian Reinhart habe das Wittenberger Heiligtumsbuch gedruckt. Ich teile diese Ansicht durchaus und füge nur noch hinzu, dass auch die Unterschriften unter der grossen Verkündigung L. 41 und dem Bildnis Spalatins L. 48 von Reinhart gedruckt sind. Es sind wenigstens alle seine Typen.

Ob die von Schuchardt (II, 286 Nr. 134) beschriebene Planetendarstellung wirklich von Cranach ist und noch in die hier behandelte Zeit gehört, darüber muss ich mich leider vorläufig jedes Urteils enthalten, da ich sie nur ein einziges Mal vor längerer Zeit gesehen habe, ohne mir irgend ein Wort darüber aufzuschreiben. Ich werde aber das Versäumte jedenfalls im zweiten Hefte dieser Studien nachholen.

Damit glaube ich alle Holzschnitte und Kupferstiche, die Lucas Cranach bis 1522 geschaffen hat, besprochen zu haben, soweit ein Anlass dazu vorhanden war.

Ich ordne hier nur noch die nicht bezeichneten und datierten Holzschnitte Lucas Cranachs nach ihrer Entstehungszeit:

1507—1509 Die Holzschnitte des Wittenberger Heiligtumsbuches.
1509 Christus und die Samariterin L. 30.
1509—12 Die Martern der Apostel B. 37—48. L. 43—46.
1511 Sitzende Maria mit dem Kind auf dem Schoss B. 88. Sch. II, 271 Nr. 113.
„ Stehende Maria mit dem Kind auf dem rechten Arme B. 87. Sch. II, 270 Nr. 111.
1511—12 Die Dreieinigkeit auf einem Sockel B. 81. Sch. II, 270 Nr. 108.
1512 Die Dreieinigkeit in Wolken.
„ Die Erschaffung der Eva.
„ Die Verkündigung B. 89.
„ Der Einzug Christi in Jerusalem.
„ Die Kreuzigung Christi Sch. II, 290 Nr. 136.
„ Christi Höllenfahrt.
„ Das jüngste Gericht B. 111. Sch. II, 270 Nr. 109.
„ Das grosse herzoglich sächsische Wappen.
„ Der kleine h. Georg zu Pferde L. 16.
1515 Spalatin vor dem Crucifix L. 48.
1521—22 Luther als Junker Jörg; mit vier Zeilen Unterschrift: etwa von der zweiten Dezemberwoche 1521 bis 6. März 1522, L. 54; mit längerer Unterschrift: nach dem 6. März 1522.

II.

Die Tafelbilder Lucas Cranachs bis zu seinem 50. Lebensjahre (1522).

Dem Versuche, Lucas Cranachs Tafelbilder auf ihre Echtheit zu prüfen und sie chronologisch zu ordnen, stellen sich weit grössere Schwierigkeiten entgegen, als dies bei den Holzschnitten und Kupferstichen der Fall war. Viele Werke lassen sich nur dann als echte, eigenhändige Schöpfungen Cranachs erkennen, wenn man ihnen den Platz wieder zuweist, den sie einmal in der Entwickelung des Künstlers eingenommen haben. In den ersten 10 Jahren seiner Wittenberger Thätigkeit hat aber Cranach von seinen Tafelbildern leider nur verschwindend wenige bezeichnet, noch weniger mit einer Jahreszahl versehen, im Gegensatz zu dem gegenüber seinen Holzschnitten und Kupferstichen beobachteten Verfahren.

Es muss also die allererste Sorge des Forschers sein, die Entstehungszeit aller der Bilder, die mit Lucas Cranach irgendwie in Beziehung stehen, so genau wie möglich zu ermitteln. Ist dies geschehen, dann gilt es, die Echtheit jedes Werkes zu prüfen. Oft wird beides Hand in Hand gehen müssen.

Man kann die Tafelbilder Lucas Cranachs rein äusserlich einteilen in solche, die einzeln bestellt und gemalt worden sind und für sich allein wirken sollten, wie z. B. Bildnisse und Marienbilder, und in solche, die von vornherein als Teile eines grösseren Ganzen, eines Altarwerkes, einer Folge, geplant waren und demnach ausgeführt worden sind. Die meisten Einzelbilder befanden sich früher in den Wohnräumen der Besteller und sind von da in unsere Sammlungen übergegangen. Die meisten Altarwerke befanden sich und befinden sich jetzt noch in den Kirchen. Aber nicht jedes Galeriebild ist deshalb ein Einzelbild, nicht jedes Kirchenbild Teil einer Folge. Immer müssen wir uns fragen: wozu war das Bild ursprünglich bestimmt?

Nun ist es eine bekannte Thatsache, dass unsere älteren deutschen Künstler, vielleicht nur wenige ausgenommen, sich bei Erledigung grösserer zusammenhängender Bestellungen fast immer der Hilfe von Gesellen bedient haben. Es wird höchst selten vorgekommen sein, dass ein vielbeschäftigter Meister ein grosses, aus zahlreichen Teilen bestehendes Altarwerk ganz allein ausgeführt hat. Einer der am meisten beschäftigten ist gewiss unser Lucas Cranach gewesen, namentlich in seiner späteren Zeit; wir dürfen annehmen, dass er dann bei derartigen Aufträgen vieles seinen Schülern und Gesellen überlassen hat, was er in früheren Jahren selbst besorgt hatte. Wir dürfen also den Satz aufstellen: je näher ein Altarwerk der Jugend Cranachs steht, desto grösser ist die Wahrscheinlichkeit, dass es in der Hauptsache von ihm selbst geschaffen ist, und je näher es seinem Alter steht, um so geringer ist diese Wahrscheinlichkeit.

Es ist nun selbstverständlich, dass man einer Untersuchung über die Entwickelung eines Künstlers nur solche Werke zu Grunde legen darf, bei denen man von vornherein die Überzeugung gewonnen hat, dass sie in Entwurf und Ausführung seiner eigenen Hände Arbeit sind. Dies gilt von allen Einzelbildern, soweit sie nicht von solcher Grösse sind, dass eine Beihilfe in Nebendingen vermutet werden dürfte. Je kleiner ein Bild ist, um so grösser ist die Gewissheit, dass es der Meister selbst gemalt hat. Bei ganz kleinen Bildern wäre es sogar unnatürlich, anzunehmen, dass mehr als eine Hand daran thätig gewesen sei. Also nochmals kurz gesagt: Der Grad der Eigenhändigkeit nimmt zu mit der Kleinheit eines Bildes.

Demnach habe ich von der folgenden Untersuchung zunächst alle grösseren Altarwerke ausgeschlossen; sie sollen nur kurz berührt werden. Später werde ich ihnen ein eigenes Heft dieser Studien widmen. Vorher muss auf Grund der kleineren, dem Meister sicher angehörenden Bilder festgestellt werden, wie er eigentlich in jeder Periode seiner Entwickelung gemalt hat. Erst dann wird sich entscheiden lassen, was bei den grösseren Werken, die weit zahlreicher noch vorhanden sind, als man glaubt, sein unbestreitbares Eigentum ist und was seinen Schülern und Gesellen angehört. Alle früheren Untersuchungen waren in der Hinsicht nichts anderes als ein Tappen im Finstern, wenn man überhaupt bei Cranach von Untersuchungen reden darf.

In welcher Weise Cranachs Bilder chronologisch anzuordnen seien, darüber hat bisher auch bei angesehenen Forschern eine ziemliche

Ratlosigkeit geherrscht. Man hat deshalb kurzer Hand ganz darauf verzichtet, die Entwickelung des Künstlers zu schildern und hat seine Werke nach Gegenständen der Darstellung geordnet. Dabei ist es denn vorgekommen, dass ein früheres Werk als die Wiederholung eines 10—20 Jahre späteren bezeichnet worden ist. Ich will keine Beispiele nennen.

An dieser Verwirrung in der Chronologie der Bilder Cranachs sind besonders zwei Worte schuld gewesen, deren gedankenloser Gebrauch nun fast zur Unsitte geworden ist. Ich meine die Worte Jugend und Frühzeit, die ja in der Bedeutung kaum von einander abweichen. Jüngling nennt man einen, wenn er 20 Jahre alt ist; man kann allenfalls das Wort noch für den gebrauchen, der das 30. Lebensjahr erreicht hat. Das ist aber auch die letzte zulässige Grenze. Dann beginnen die „besten Jahre" des Mannes. Der Künstler ist nun doch auch ein Mensch und wird mit der Zeit älter, wie jeder andere. Lucas Cranach aber scheint ein ewiger Jüngling geblieben zu sein. Da heisst es, das erste beglaubigte Bild von ihm, die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten von 1504, sei ein Jugendbild. Er war damals 32 Jahre alt, das Wort mag also hier noch angehen. Aber was soll man dazu sagen, wenn Bilder, die schon aus äusseren Gründen nach 1518 gemalt sein müssen, Werke seiner „Frühzeit" genannt werden, ja wenn dies Wort sogar noch für ein 1521 entstandenes Werk gebraucht wird, in welchem Jahr Cranach 49 Jahr alt war? Das ist doch nichts anderes, als wenn man vom Frühling spricht und meint den August.

Wohlgemerkt, man redet hier nicht etwa von „früheren" Werken im Gegensatz zu „späteren", sondern immer von „frühen" Werken des „jugendlichen" Cranach.

Ich weiss nicht, wer zuerst diese beiden vortrefflichen Worte erfunden und in Umlauf gebracht hat; es ist auch ganz gleichgiltig. Aber das steht fest, dass durch ihren falschen Gebrauch die Erkenntnis der Entwickelung Cranachs bis zu seinem 50. Jahre nicht nur erschwert, sondern bisweilen fast unmöglich gemacht worden ist.

Aber das Wort Frühzeit brach sich rasch Bahn. Was man der Zeit nach nicht unterbringen, seinem Stil nach nicht erklären konnte, wurde als Jugendwerk, als Werk der Frühzeit erklärt. Das Wort war der deus ex machina, wenn man sich keinen Rat mehr wusste, es war zugleich der grosse Versöhner zwischen den streitenden Parteien.

Das darf nicht mehr so weiter gehen. Soll es wirklich besser werden mit unserer Erkenntnis Cranachs, so müssen wir eine Radikalkur

gebrauchen, wir müssen dem Worte, das so vielen fast unentbehrlich geworden ist, einfach die Thüre weisen. Es darf hinfort nicht mehr über unsere Lippen kommen, wenn wir von Cranachs Wittenberger Zeit sprechen. Wir wollen immer daran denken, dass er als ein schon 32jähriger nach Wittenberg gekommen ist, und dass das Werk, das bisher als sein frühestes gegolten hat, ihn schon im Vollbesitz künstlerischer Reife zeigt. Seine Jugend lag hinter ihm, der Mann hatte von jetzt an das Wort.

Für die Kunstgeschichte beginnt mit der Übersiedelung nach Wittenberg Cranachs mittlere Periode. Seine Entwickelung hört damit nicht auf. Sie bewegt sich vielmehr in aufsteigender Richtung bis etwa zum Jahre 1520, bleibt dann längere Zeit auf der Höhe stehen und senkt sich später allmählich, fast unmerklich, abwärts. So erscheint sie mir wenigstens von dem Standpunkte aus, den ich jetzt einnehme. Vieles verschwimmt noch in nebelhafter Ferne. Erst die kommende Zeit wird die Nebel zerstreuen und uns den Meister Lucas näher vor die Augen führen. Hoffentlich steht er nach einem Menschenalter in tagheller Beleuchtung vor uns.

Um alle Unklarheit zu vermeiden, nenne ich bei jedem undatierten Bilde, das ich in der folgenden Untersuchung bespreche, womöglich ein bestimmtes Jahr, in dem es entstanden sein mag. Massgebend für eine solche Zeitbestimmung ist immer die grössere oder geringere stilistische Verwandtschaft mit einem charakteristischen datierten oder sicher datierbaren Werke, wenn nicht etwa äussere Gründe vorhanden sind, die die Bestimmung noch besser rechtfertigen. Auf diese Weise wird es möglich sein, schneller in der gerade hier herrschenden Verwirrung Ordnung zu schaffen.

Diese Untersuchungen treten an die Öffentlichkeit zu einer Zeit, wo sich die Mehrzahl der hier besprochenen Bilder auf der Cranach-Ausstellung befindet, die eine besondere Abteilung der „deutschen Kunstausstellung" in Dresden bildet. Ich setze deshalb zu jedem Bilde die Nummer, die es in der Ausstellung und in dem „wissenschaftlichen Verzeichnis der ausgestellten Werke" von Karl Wörmann trägt. Selbstverständlich verlieren alle früheren Ansichten von mir, die in jenem Verzeichnis angeführt sind, ihre Geltung, soweit sie mit den in dem vorliegenden Buche niedergelegten Ansichten in Widerspruch stehen.

Wie die Verehrung des Herzens Jesu von 1505 bisher für den frühesten sichern Holzschnitt Cranachs angesehen worden ist, so hat als sein frühestes sicheres Bild die köstliche Ruhe auf der Flucht von 1504 in München (früher im Besitz Dr. Konr. Fiedlers, jetzt in dem des Generalmusikdirektors Levi) gegolten. Wie aber jenem Holzschnitt zwei andere vorausgehen, die sicher von Cranach sind, so giebt es auch zwei vor 1504 entstandene Bilder, als deren Schöpfer mit unbedingter Sicherheit Lucas Cranach bezeichnet werden kann. Es sind dies ein Christus am Kreuz mit den Schächern, Maria und Johannes in Schleissheim und das Brustbildnis eines rotgekleideten 41jährigen Mannes im Germ. Museum in Nürnberg, beide mit der Jahreszahl 1503 versehen. Dass beide von einer Hand sind, darüber herrscht keine Meinungsverschiedenheit. Mögen die Forscher das eine dem oder jenem Künstler zuschreiben, so nimmt das andre an dem Schicksale des ersten teil, beide stehen und fallen mit einander.

Der Christus am Kreuz von 1503 in Schleissheim (Nr. 184. CrA. 147) ist ein Jahrzehnt eher bekannt geworden und hat deshalb die Forschung um so viel eher beschäftigt, als das Bildnis in Nürnberg. Die nachfolgende Untersuchung wird sich also in der Hauptsache um das Schleissheimer Bild drehen.

Seit Anfang der achtziger Jahre ist es in der Schleissheimer Galerie sichtbar. Wie Woermann 1881 im zweiten Band seiner Geschichte der Malerei (die betr. Lieferung war Ende Juli 1881 schon gedruckt) in der Anmerkung auf S. 440 mitteilt, wurde es damals von Bayersdorfer und Scheibler für ein Jugendwerk Mathias Grünewalds gehalten. Woermann schloss sich dieser Taufe an, ebenso Eisenmann.

Nur Friedrich Niedermayer in seinem Aufsatz über Mathias Grünewald im Repert. f. Kunstw. VII (1884) S. 251 erhob Einspruch gegen diese Benennung. Er war schon damals der Wahrheit so nahe wie möglich, indem er seinem Satze auf S. 264: „Die Annahme, dass Grünewald dem ältern Cranach nahe stehe, fällt durch die neueren Untersuchungen von selbst“ die Anmerkung (62) hinzufügte: „Das Bild in Schleissheim, das ich aber nicht als Werk Grünewalds anerkenne, stünde allerdings der Cranachschen Schule nicht ganz ferne.“ Von meinem Standpunkte aus betrachtet ist es nun ein eigentümliches Zusammentreffen, dass Niedermayer ein Bild, das sicher ein Jugendwerk Cranachs ist, der Schule Cranachs zuschreibt, obwohl es damals, 1503, eine Schule Cranachs noch gar nicht geben konnte, und dass Passavant

zwei Holzschnitt-Kreuzigungen, von denen die eine um 1500 entstanden sein mag, die andere 1502 datiert ist, und die ich als sichere Werke Cranachs nachgewiesen habe, ebenfalls als Schulwerke Cranachs bezeichnet, obwohl hier noch viel weniger von einer Schule Cranachs die Rede sein kann.

Niedermayers Widerspruch fand zunächst keine Beachtung. 1885 im Schleissheimer Katalog von Bayersdorfer erschien das Bild als Grünewald. In einem Aufsatz über Grünewald vom Juli 1888 im Rep. f. K. XII (1889) S. 39 sprach sich nun Wilhelm Schmidt dahin aus, er stimme mit Niedermayer darin überein, dass Grünewald nicht der Urheber dieses Bildes sein könne, fügte aber hinzu: „Jedoch mit der Cranachschen Schule möchte ich das Bild nicht . . . in Beziehung setzen, vielmehr scheint es zur Regensburger Schule entweder geradezu zu gehören oder doch mit ihr eng verwandt zu sein.“ Er nennt dann auch einen bestimmten Künstler, von dem es vielleicht sein könne wegen der grossen Verwandtschaft mit dessen Holzschnitten und Zeichnungen, nämlich Wolf Huber, und unterbreitet diesen Vorschlag der Prüfung der Fachgenossen. Dieser Vermutung gab er 1892 nochmals Ausdruck in einem „Wolf Huber und Mathias Grünewald“ überschriebenen Aufsatz in der Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. III (1892) S. 116—118, jedoch mit der ausdrücklichen Bemerkung: „Ich muss nun allerdings gestehen, dass ich in dieser Frage seither nicht weiter gekommen bin, und ich vermag noch immer nicht den Meister von 1503 in einer jeden Zweifel ausschliessenden Weise mit Huber zu identifizieren.“

Auch Heinrich Alfred Schmid erhebt in seiner Abhandlung über Mathias Grünewald im Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums in Basel 1894 S. 87 Widerspruch dagegen, dass das Schleissheimer Bild und die von Bayersdorfer und Reber 1893 (vergl. v. Rebers Geschichte der Malerei (1894) S. 247) mit diesem in Zusammenhang gebrachten kleinen Darstellungen aus dem Marienleben in der Sammlung R. von Kaufmanns in Berlin Jugendbilder Grünewalds seien. Es fände sich, sagt er, bei Cranach und dem sogen. Pseudogrünewald „eine ganz ähnliche Stilisierung wie bei diesen angeblichen Jugendwerken Grünewalds“. In der Besprechung dieses Aufsatzes im Rep. f. K. XVII (1894) S. 474 tritt dagegen Max Friedländer wieder für die ursprüngliche, von Bayersdorfer und Scheibler herrührende Bezeichnung Grünewald ein. 1895 behandelt dann Franz Rieffel im Rep. XVIII, S. 424—28 diese Frage eingehend (Kleine kunstwissenschaftliche Controversfragen. II) und

nennt Lucas Cranach als den Schöpfer dieser Bildergruppe. Es ist das Verdienst Rieffels, dass er diesen Namen zuerst mit solcher Bestimmtheit ausgesprochen und somit versucht hat, die Forschung aus ihrer bisherigen Bahn abzulenken. Freilich hat er seine Ansicht so wenig durch wirkliche Beweise zu stützen vermocht, dass seine Darlegungen wenig geeignet waren, überzeugend zu wirken. Auch ich habe ihnen zunächst, wie ich hier offen gestehe, keinen Glauben beigemessen.

Wilhelm Schmidt dagegen hat sich in Bezug auf das Schleissheimer Bild sofort auf Rieffels Seite gestellt und dies kurz ausgesprochen im Rep. XIX (1896) S. 287 (Wolf Huber). Er hat mich auch, als ich im August 1896 in München war, aufgefordert, zu dieser Frage Stellung zu nehmen, und ich habe nicht lange gesäumt. Vor dem Bilde habe ich nun augenblicklich den Eindruck gewonnen, dass in der That nur Lucas Cranach der Maler sein kann. Beim Anblick dieses Johannes und dieser Maria tauchten sofort die Gestalten der frühesten Holzschnitte Cranachs, vor allem der Verehrung des Herzens Jesu von 1505, vor mir auf, und so wie mir, meine ich, müsste es jedem gehen, dem sich gerade dieser Holzschnitt fest ins Gedächtnis eingeprägt hat.

Kurz darauf habe ich mir Cranachs Ruhe auf der Flucht von 1504 (damals noch im Besitz von Frau Mary Fiedler) angesehen. Sofort stand es fest bei mir, dass der Schleissheimer Christus und dies erste bezeichnete Bild Lucas Cranachs von ein und derselben Hand gemalt seien. Dazu gesellte sich ohne weiteres als drittes im Bunde das Bildnis in Nürnberg.

Ich stelle nun die Beweise dafür zusammen, dass der Christus von 1503 in Schleissheim wirklich ein sicheres Bild Lucas Cranachs ist.

Selbstverständlich ziehe ich dabei die beiden Holzschnitt-Kreuzigungen mit heran, die ich am Anfang dieser Untersuchungen als die frühesten Werke Cranachs nachgewiesen habe, was durch das Schleissheimer Bild nur noch mehr bestätigt wird.

1. Johannes, hier wie bei der Holzschnitt-Kreuzigung von 1502 der wichtigste Zeuge cranachscher Herkunft. Es ist ganz derselbe Kopf, dasselbe Modell, wie auf jener Kreuzigung, der Verehrung des Herzens Jesu von 1505, L. 1, dem h. Michael von 1506, L. 3. Auch die übrigen Körperformen entsprechen sich. Dieselbe Form und Stellung der Füsse findet sich noch etwa 10 Jahre später beim Apostel Paulus L. 37. Auch einige nennenswerte Übereinstimmungen mit dem Bilde von 1504

sind vorhanden: die Spitzen der beiden Daumen sind nach aussen umgebogen, genau wie bei Josephs linkem Daumen, während die langen Finger denen der Maria gleichen. Und wie Joseph dort die Lippen geöffnet hat, so dass einige Zähne sichtbar werden, ganz so sehen wir dies auch hier bei Johannes und Maria.

2. Maria: Das ziemlich kleine Gesicht mit dem scharf hervortretenden Unterkiefer, dem kleinen Kinn, der am Sattel eingedrückten Nase, dem die ganze Stirn bedeckenden und nur vorn etwas abstehenden Kopftuch findet sich schon auf der Kreuzigung von 1502 bei der im Profil nach links Knienden, dann bei Maria auf der Verehrung des Herzens Jesu von 1505, bei den Frauen auf der Kreuzigung B. 16, der Beweinung Christi B. 17 und der Grablegung B. 18 (aus der Passion von 1509), am deutlichsten auf B. 17 bei der hinter der Gruppe der Beweinenden stehenden, von vorn gesehenen Frau, bei der überhaupt im Gesichtsschnitt vollkommenste Gleichheit mit der Maria unseres Bildes besteht. An ihren Fingern sind die einzelnen Glieder deutlich von einander unterschieden, ganz wie an den Fingern von Josephs rechter Hand auf dem Bilde von 1504.

Maria hat ausserdem einen Mantel mit kurzen, nur bis über die Mitte des Oberarms reichenden Ärmeln, die vorn zusammengezogen sind und mit einem einfachen Saum abschliessen. Nicht einen ähnlichen, sondern denselben Mantel trägt Maria auf dem Bilde von 1504. Wer wollte hier von einer nur zufälligen Übereinstimmung reden? Man vergleiche dazu noch die Mantelform der Frauen auf den beiden frühesten Kreuzigungen und auf den Blättern der Passion B. 16, 17, 18.

Höchst auffällig ist nun die Art, wie der Mantel auf dem Boden aufliegt und Falten bildet, bei denen man unwillkürlich an die heraldisch stilisierten Wolken erinnert wird, von denen Gottvater, Christus oder Maria auf den frühesten deutschen Kupferstichen umgeben ist. Unterscheidet sich diese Faltenbildung etwa wesentlich von der, wie wir sie bei Marias Mantel auf dem Bilde von 1504 sehen? Finden wir sie beim Gewand des h. Michael von 1506, L. 3, nicht ebenso?

3. Christus: Die ganze Gestalt zeigt dieselbe naturalistische Auffassung, wie auf den beiden Holzschnitt-Kreuzigungen (man vergl. auch auf der von 1502 die Haltung des linken Schächers) und auf der Verehrung des Herzens Jesu. Im Besondern zeigen sich folgende bemerkenswerte, auf keinen Fall zufällige Übereinstimmungen beim Lendentuch: Zusammengeballt flattert das lange Ende nach links herab wie auf der Kreuzigung von 1502 und ähnlich auf der noch ältern undatierten. Und genau wie auf der letzteren ist es hinten hoch emporgezogen und steht vom Körper ab. Wo käme so etwas wohl bei einem andern Künstler ausser Cranach noch einmal vor? Ferner ist es in der Mitte in einen grossen Knoten zusammengebunden, wie auf der Verehrung des Herzens Jesu.
4. Die Schächer: Der Typus beider geht durch alle Kreuzigungen Cranachs durch bis etwa 1520, nur allmählich abgeschwächt und umgewandelt. So zeigt sich z. B. auf der Kreuzigung von 1515 bei Frau Wesendonck in Berlin die Verwandtschaft des bösen Schächers mit dem auf dem Schleissheimer Bilde noch ganz deutlich.
5. Der Erdboden ist in der Nähe des Kreuzes Christi mit Überresten von menschlichen Leichnamen bedeckt. So, nur viel grausiger, finden wir ihn bei den beiden ältesten Kreuzigungen.
6. Die Landschaft: Die Birke kommt auf dem Bilde von 1504, der Baum mit den abgestorbenen Ästen auf den meisten Holzschnitten der ersten Wittenberger Zeit vor. Das Gebüsch hinter Maria und Johannes ist technisch in ganz derselben Weise wie auf dem Bilde von 1504 und auf spätern Bildern behandelt, nur etwas derber, da das Bild in Schleissheim ja auch grösser ist. Die Landschaft des Hintergrundes ist gerade für Cranachs Art besonders kennzeichnend, nur dass er sie nicht wieder auf einen so tiefen Ton gestimmt hat, wie hier. Aber z. B. der von kleinen Gestalten belebte, sich schlängelnde Weg findet sich sowohl auf den Holzschnitten wie auf den Gemälden, auf denen das Landschaftliche stärker betont ist, fast regelmässig.
7. Der Zettel mit der Jahreszahl findet sich auf dem Bilde von 1504 und auf dem 1506—1507 entstandenen Holzschnitt Marcus Curtius L. 18, und auch die Fünf in der Jahreszahl

ist ihrer Form nach nicht nur nicht verschieden von der auf dem Bilde von 1504, sondern gleicht ihr so vollkommen, dass sie nur von derselben Hand gemalt sein kann. Dazu kommt nun noch

8. eine Malweise, die zwar an Feinheit der des Bildes von 1504 nachsteht, aber im Wesen sich von dieser nicht unterscheidet. Wer z. B. 1504 den Kopf Josephs gemalt hat, muss auch 1503 den des Johannes gemalt haben.

Angesichts dieser vielen auffälligen Übereinstimmungen, die in ihrer Gesamtheit nicht durch Zufall erklärt werden können, darf man nicht nur annehmen, sondern muss man es mit der grössten Entschiedenheit behaupten, dass der Schleissheimer Christus von 1503 ein sicheres Werk Lucas Cranachs ist. Er ordnet sich so logisch in die Entwickelung ein, dass diese erst durch dies Bild vollkommen klar wird und ohne es lückenhaft erscheinen würde.

Als Hauptgrund, dass der Christus in Schleissheim auf keinen Fall von Cranach sein könne, ist mündlich gegen mich geltend gemacht worden: wer 1503 dies Bild voll dramatischen Lebens gemalt hätte, könnte 1504 nicht die idyllische Ruhe auf der Flucht geschaffen haben, man müsse fühlen, dass uns in beiden Bildern zwei innerlich ganz von einander verschiedene Künstlernaturen entgegenträten. Nun meine ich, ein Christus am Kreuz mit den Schächern lässt sich nicht gut idyllisch-märchenhaft, eine Ruhe auf der Flucht, eine Maria mit dem Kinde von einer Schaar von Engeln umgeben, nicht gut pathetisch-dramatisch auffassen. Oder es müsste denn auch Dürer nur die Offenbarung Johannis und die grosse Holzschnittpassion, nicht aber auch das Marienleben haben zeichnen können. Maria als junge Mutter mit dem Kind auf dem Schosse ist eben nicht dieselbe wie die Maria, die den ans Kreuz geschlagenen Sohn beklagt.*)

Das Bild ist bei Gelegenheit der Klosteraufhebung 1803 in bayrischen Staatsbesitz gekommen. Es stammt aus dem Kloster Spierat, wie der Schleissheimer Katalog von 1885 sagt. Auch im geschriebenen Inventar soll der Name so stehen. Aber es hat nie ein solches Kloster gegeben, das ist das Ergebnis der vielen Nachforschungen,

*) Ich darf wohl hier der Hoffnung Ausdruck geben, dass das für die ganze deutsche Kunstgeschichte so wichtige Bild, an das sich noch manche Frage knüpfen wird, aus der Verbannung in Schleissheim befreit und in die Pinakothek nach München übergeführt wird. Die Lucretia von 1524 würde ihm gewiss gern ihren Platz räumen.

die ich nach ihm angestellt habe. Der Name muss also irgendwie verstümmelt sein. Wer wird uns einmal den richtigen bringen? Möchten sich doch die bayrischen Geschichtsforscher mit dieser Frage näher befassen! Ist sie doch für die Entwickelungsgeschichte Cranachs von der grössten Wichtigkeit. Denn wissen wir einmal, wo dieses Kloster gelegen hat, dann wissen wir auch, wo sich Cranach 1503 befand, als er den Christus am Kreuz malte, und wir können möglicherweise auch ermitteln, wer der rotgekleidete 41jährige Mann war, der auf dem Bild aus demselben Jahr im Germanischen Museum in Nürnberg (Nr. 252. CrA. 148) dargestellt ist. Denn die Bleistiftnotiz von späterer Hand auf der Rückseite, dass der Dargestellte ein Joh. Stephan Reuss aus Konstanz, der Rektor einer Universität sei, verdient doch nicht die Glaubwürdigkeit, die ihr jetzt allgemein beigemessen wird.

Wilhelm Schmidt hat in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. III (1892) S. 118, noch zwei Bilder nachgewiesen, die ausser dem Bildnis in Nürnberg seiner Überzeugung nach sicher von der Hand des Künstlers, der den Christus in Schleissheim gemalt, herrühren, also nunmehr als sichere Werke Lucas Cranachs zu gelten hätten. Es sind dies:

1. Der h. Valentin mit einem vor ihm knienden Stifter, der linke Flügel eines Altars, in der Galerie der Akademie in Wien, im Katalog von Lützow auf S. 186 unter Nr. 549 als Werk der Nürnberger Schule aufgeführt.

2. Das Bildnis einer Frau in Halbfigur, sitzend, drei Viertel nach links, in Haube und rotem goldverziertem Gewand, die Hände auf den Schoss gelegt. Hintergrund Landschaft, in der sich rechts und links zwei grosse Bäume, von denen der rechte fast entlaubt ist, bemerklich machen. — Es ist im Besitze des Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt. Schmidt sah es bei dem Gemälderestaurator Nikolaus Mathes in München. Es scheint das Bild zu sein, das sich im Schlosse zu Rudolstadt befindet, und das P. Lehfeldt in den Bau- und Kunstdenkmälern Thüringens, Fürstentum Schwarzburg-Rudolstadt, Band I, S. 63 folgendermassen erwähnt: „weibliches Brustbildnis von Hans von Kulmbach (früher für Altdorfer, auch Dürer gehalten)".

Den h. Valentin in Wien habe ich vor zu langer Zeit gesehen, als dass ich mich seiner noch genau erinnern könnte, das weibliche Bildnis in Rudolstadt kenne ich noch nicht. Aber wenn Wilhelm Schmidt von diesen vier Bildern, dem Schleissheimer, dem Nürnberger

und den beiden zuletzt genannten, sagt: „Dieselben scheinen mir so charakteristisch zusammenzugehören, dass ein Widerspruch wohl nicht möglich ist“, so verzichte ich einmal darauf, erst selbst zu prüfen, und glaube ihm aufs Wort. Denn Wilhelm Schmidt ist unter allen Forschern derjenige, der diese ganze Richtung, deren Hauptvertreter Altdorfer und Wolf Huber sind, also das, was man jetzt den „Donaustil“ nennt, wohl am besten kennt, er hat auch in vielen andern zweifelhaften Fällen mit ruhigem und sicherem Blicke eher als andere das Richtige erkannt. Und so wird es auch in unserem Falle sein.

Bemerken muss ich noch, dass Ludwig Scheibler schon 1887 den h. Valentin der Wiener Akademie (nebst der Beweinung Christi, die dort als ein Werk Dürers gilt, Katalog S. 80 Nr. 35) für Lucas Cranach in Anspruch genommen hat (vergl. Repert. für Kunstwissenschaft X, 296 Anmerkung) und dass das Bildnis in Rudolstadt früher als Altdorfer gegangen ist, was ja auch auf den „Donaustil“ hinweisen würde, den die frühen Bilder Cranachs zeigen.

Es ist wirklich schade, dass nicht auch diese beiden Bilder mit zur Ausstellung in Dresden herangezogen worden sind, da doch den beiden andern von 1503 diese Gunst zu teil geworden ist.

Möglicherweise bringt uns noch etwas weiter in der Frage nach den Anfängen Lucas Cranachs ein Werk, das Wilhelm Schmidt mit den vier von ihm zusammengestellten Bildern in Verbindung gebracht hat. Er sagt in seinem Aufsatze in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. III, 118: „Diese Bilder sind sehr verwandt einem im Österreichischen Museum zu Wien befindlichen Flügelaltar, auch die Neigung zu wulstiger Gewandbildung (vergl. z. B. den Zipfelwulst des Lendentuches Christi) ist ihnen mit diesem gemeinsam. Doch ist der Altar von einer roheren Hand. Nur die Aussenseiten der (gebogenen) Flügel sind bemalt, im Innern ist Schnitzwerk, die Hauptdarstellung desselben ist die Krönung Mariae. Dieser Altar wurde 1872 vom Tischler Celebor in Wien erworben und stammt doch wohl aus Österreich.“

Wenn nun die vier Bilder in Schleissheim, Nürnberg, Wien und Rudolstadt sicher von derselben Hand, also von Lucas Cranach sind, so ist dies ebenso sicher nicht der Fall bei den vier kleinen, miniaturartig behandelten Bildern aus dem Marienleben in der Sammlung R. von Kaufmanns in Berlin. Man konnte sie 1898 auf der von der kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin veranstalteten Ausstellung von

Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance genau studieren (Katalog Nr. 110). Abgebildet sind sie im Klass. Bilderschatz unter Grünewalds Namen als Nr. 638 und 645. Bayersdorfer und v. Reber haben sie nur vermutungsweise dem Meister des Schleissheimer Christus, also ihrem Math. Grünewald, zugeschrieben (vergl. Fr. v. Reber, Gesch. der Malerei S. 247). Für Franz Rieffel stand dagegen die Zusammengehörigkeit dieser Bilder ohne weiteres fest, und deshalb sind sie von ihm auf denselben Namen getauft worden, wie der Schleissheimer Christus, nämlich auf Lucas Cranach (Rep. f. K. XVIII, 1895, 425 ff.). Er fügt dieser Gruppe noch eine Verkündigung in der Jakobskirche in Augsburg hinzu (im Klass. Bilderschatz Nr. 1090 als Grünewald). Es stimmt, dieses und die vier Bilder aus dem Marienleben sind thatsächlich von einer Hand, aber nicht von derselben, wie der Schleissheimer Christus, also auch nicht von Cranach. Schon Max Friedländer hat dies ausgesprochen (Rep. f. K. XVII, 1894, S. 474), und ich teile diese Ansicht vollkommen. Auch der Name Hopfer, den er für diese Bilder in Berlin und Augsburg anführt, scheint der Wahrheit sehr nahe zu kommen. Meiner Ansicht nach sind sie gar nicht so früh, nicht am Anfang, sondern erst im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden, und wenn ich nicht irre, haben wir es hier mit derselben etwas verschrobenen Künstlerpersönlichkeit zu thun, von der sich eine Handzeichnung von 1519 (verschiedene Männerköpfe) in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein in Feldsberg befindet (Nachbildung in den Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen, herausgegeben von Schönbrunner und Meder, Wien, Gerlach und Schenk, II. Band, Bl. 135 als Schule Lucas Cranachs).

Mit dem Bilde von 1504, der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (München, Generalmusikdirektor Levi, früher Dr. Konrad Fiedler, CrA. 1) betreten wir sicheren Boden, auf dem wir weiter schreiten können.

Kurz nach ihm muss ein Bild der Karlsruher Galerie entstanden sein, eine Maria mit dem Kind, der h. Katharina und Barbara*) und zwei über der Gruppe schwebenden nackten Engelknäbchen (Kat. Nr. 107. CrA. 111).

*) Sie ist nicht als solche gekennzeichnet, kann aber keine andere Heilige als Barbara sein, weil sie der h. Katharina gegenüber gestellt ist. Dies gilt ohne Ausnahme für die sächsischen Lande. Für die übrigen deutschen Landschaften müsste es erst noch untersucht werden.

Zunächst ein Wort über die Darstellung. Ich halte es für unrichtig, Bilder wie dieses, auf denen der kleine Jesus der h. Katharina einen Ring an den Finger steckt, immer „Verlobung oder Vermählung der h. Katharina“ zu nennen. Auf den meisten dieser Bilder tritt überhaupt Katharina gar nicht in den Vordergrund, sie ist den anderen Heiligen nicht über-, sondern gleichgeordnet. Ein Vorgang aus ihrem Leben, die Verlobung mit dem Christuskinde, ist auf keinen Fall dargestellt und — das kann als sicher gelten — sollte auch nicht dargestellt werden. Was der Besteller vom Künstler haben wollte, das war ein Marienbild mit den von ihm besonders verehrten Schutzheiligen. Wie oft ist doch die h. Katharina in enger Verbindung mit Maria und dem Kinde namentlich von Cranach, aber auch von andern deutschen Malern dargestellt worden, mit Ring und ohne Ring! Aber ich habe in Urkunden der Zeit, in denen von derartigen Bildern die Rede ist, noch nie etwas von einer „Verlobung der h. Katharina“ gelesen, immer nur von Marienbildern. Ausser bei cyklischen Darstellungen, die die Legende der h. Katharina behandeln, ist mir bisher in der ganzen deutschen Kunst im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts kein Bild bekannt geworden, auf dem wirklich eine Verlobung der h. Katharina dargestellt wäre. Die Italiener dagegen haben solche Darstellungen.

Man muss bei vielen der so benannten Bilder Cranachs schon scharf zusehen, ob das Kind einen Ring, ja überhaupt etwas in der Hand hat und der h. Katharina darreicht, und ob diese es in Empfang nimmt. Ein solcher Vorgang des Gebens und Empfangens ist in den meisten Fällen gar nicht so deutlich zum Ausdruck gebracht, dass man sofort sagen könnte: hier soll die Verlobung der h. Katharina mit dem Christuskind geschildert werden. Der Ring dient eben zu nichts anderem, als die Heilige als Katharina noch deutlicher zu kennzeichnen, obwohl dies schon genügend durch Rad oder Schwert oder beides zusammen geschehen ist.

Welche Stellung das Karlsruher Bild in Cranachs Entwickelung einnimmt, darüber bin ich mir schon vor vier Jahren klar gewesen, wie ich aus meinen Karlsruher Aufzeichnungen ersehe. Wie an dieser ganz frühen Entstehungszeit, so halte ich auch an der Eigenhändigkeit fest, von der es trotz seiner nicht ganz tadellosen Erhaltung noch deutliche Beweise an sich trägt (vergl. dagegen Janitschek S. 493 bis 494 Anm.). Der Engel rechts oben hat ganz denselben Kopf, dieselben Züge wie das Christkind auf dem Bilde von 1504, ferner

haben beide Engel und das Kind kurzes, glatt nach vorn gekämmtes Haar, wie dort das Christkind und verschiedene Engel (namentlich die an der Quelle).

Was das Technische anlangt, so haben wir hier anstatt der etwas lockeren Pinselführung des Münchener Bildes eine viel festere. Die Formen sind bestimmter umrissen. Finger und Zehen sind mit spitzem Pinsel in bräunlich schwarzen Umrissen gezeichnet, sehr fein und sorgfältig namentlich die Nägel. Die Lippen sind durch eine feine schwarze Linie getrennt. Das obere Augenlid ist scharf gegen den Augapfel durch eine schwarze Linie abgesetzt. Die Fleischfarbe ist, wie überhaupt die ganze Farbengebung des Bildes, nicht blühend wie in München, sondern wirkt infolge der bräunlich-grauen, etwas schmutzigen Töne ziemlich stumpf.

Ganz dieselben Eigentümlichkeiten in der Zeichnung finden sich nun im Verein mit grösster Übereinstimmung in der Formensprache und Farbengebung bei zwei Bildern der Kasseler Galerie wieder, der h. Katharina und Barbara (Nr. 10 und 11 des Verzeichnisses von 1894, Nr. 8 und 9 des grossen Katalogs. Photographie von Hanfstängl). Beide Bilder sind bis jetzt kaum beachtet worden. Es sind sehr bezeichnende Proben des früheren cranachschen Stiles. Das ganz von vorn dargestellte Gesicht der Katharina erinnert sofort an das der Karlsruher Maria, das der Barbara sehr an das der Magdalena auf dem Holzschnitt von 1506 L. 7, ebenso ihre Haltung (man denke sich den Holzschnitt von der Gegenseite dargestellt); beide Gesichter aber sind unbedingt äusserst verwandt dem der Maria des Bildes von 1504. Noch in der Petersburger Venus von 1509 klingt dieser Typus etwas nach.

Das erste Bild nach der Ruhe auf der Flucht von 1504, das sich etwas genauer datieren lässt, ist das der vierzehn Nothelfer im Besitz der Stadtkirche in Torgau (CrA. 98). Es ist der letzte Überrest eines jedenfalls sehr kostbaren Altarwerks, das unmittelbar am Eingang des Chores stand und 1694 beseitigt wurde. Dies Altarwerk war eine gemeinsame Stiftung Friedrichs des Weisen und seines Bruders Johann zum Andenken an die am 12. Juli 1503 verstorbene Gemahlin Johanns, Sophie von Mecklenburg. Der Altar wurde am 19. Juli 1505 zu Ehren der h. Anna und der vierzehn Nothelfer geweiht (oder gestiftet?)*)

*) In den Annales Torgavienses bei Mencke, Scriptores rerum germanicarum II, 582 heisst es: „ara in honorem S. Annae et XII (!) Opitulatorum fuit dedicata in templo B. Virginis Mariae in choro cum perpetuis missis, an. MDV. die 19. Julii".

Dass das Werk, zu dem die allein erhaltene Tafel mit den Nothelfern die Staffel gebildet haben muss, an diesem Tage schon auf dem Altare stand, ist zwar sehr wahrscheinlich, aber doch durchaus nicht sicher. Nur das darf als sicher angenommen werden, dass es während des Jahres 1505 entstanden ist. Ob es ganz gemalt war, oder ob die Hauptdarstellungen, wie es damals bei Prunkaltären noch üblich war, in Holz geschnitzt waren, habe ich nicht ermitteln können, ebenso nicht, was alles dargestellt war. In seinen Hauptteilen bildete es wohl eine Verherrlichung der h. Anna, der am meisten verehrten Heiligen dieser Zeit.

In Torgau hat das Bild mit den vierzehn Nothelfern von jeher als ein Werk Lucas Cranachs gegolten (vergl. z. B. Grulichs Denkwürdigkeiten der altsächsischen kurfürstlichen Residenz Torgau, 2. Aufl. von Bürger, Torgau 1855, S. 257. 262), und als solches ist es, wenn man es mit den frühesten erhaltenen Bildern vergleicht, gar nicht anzuzweifeln. Wer freilich von den Bildern des alternden Cranach ausgeht, der wird bei den Nothelfern kaum an unsern Meister erinnert werden.*) Wir finden hier dieselbe Formensprache, wie in den frühesten bezeichneten grossen Holzschnitten. Die Farbenstimmung ist tief und warm, die Fleischfarbe wie bei dem Karlsruher Marienbild (CrA. 111) bräunlich fahl

Das erste Werk nach der Ruhe auf der Flucht von 1504, das Cranachs Zeichen zugleich mit der Jahreszahl trägt, ist die Marter der h. Katharina in der Dresdener Galerie (1906 A. CrA. 2) mit zwei je drei weibliche Heilige darstellenden Flügelbildern, von denen sich das eine ebenfalls in Dresden (1906 B. CrA. 3), das andere in Lützschena beim Freiherrn Speck-Sternburg (dort Baldung genannt) befindet. Das Werk hat trotz seiner durchaus sicheren Bezeichnung LC und 1506 mannigfache Taufen erfahren. Im Hübnerschen Katalog der Dresdener Galerie wurde es als Jugendarbeit Cranachs aufgeführt. In der ersten Auflage des Wörmannschen Katalogs (1887) wurde es, da die Malweise durchaus nicht auf Cranach hinweise, auf Grund zweier bezeichneter Wiederholungen von 1586 und 1596 in Tempelhof bei Berlin und im Gotischen Hause in Wörlitz dem Daniel Fritsch, einem sonst unbekannten aus Torgau gebürtigen Maler, zugeschrieben. In der zweiten Auflage (1892) wurde es vom Schlusse des 16. Jahrhunderts in das Jahr zurückversetzt, mit dem es bezeichnet ist, und für das Original eines unbekannten Meisters LC, der der sächsischen Schule angehöre, erklärt, die beiden

*) Dagegen wirkt der halbzerstörte Schmerzensmann auf der Rückseite sofort cranachisch.

andern Exemplare in Tempelhof und Wörlitz aber für Kopien nach diesem. In der dritten Auflage (1896) ist dies so geblieben.

Schon vor einigen Jahren bin ich nun gelegentlich mit Entschiedenheit dafür eingetreten, dass zunächst dieser unbekannte sächsische Meister LC kein anderer als Lucas Cranach sei, ferner dass das Bild sicher der cranachschen Werkstatt und keiner fremden entstamme, nur war ich, angesichts der Malweise, die mir für das Jahr 1506 befremdlich erschien, immer noch im Zweifel, ob wir hier auch das Urbild von 1506 und nicht etwa eine getreue Kopie von der Hand Lucas Cranachs des Jüngern etwa aus der 2. Hälfte der vierziger Jahre vor uns hätten, worauf gewisse Farbentöne und die technische Behandlung zu deuten schienen. Jedoch auf der Cranach-Ausstellung, zusammengehalten mit andern bald zu erwähnenden Bildern, ordnet es sich ganz gut in die Reihe der echten Bilder Lucas Cranachs des Älteren ein; die befremdlichen Züge treten mehr und mehr zurück. Ich bin deshalb jetzt der Ansicht, dass das Dresdener Bild mit den Flügeln in Dresden und Lützschena das Urbild ist und wirklich aus dem Jahre 1506 stammt. Die Bezeichnung LC mit der Jahreszahl 1506 stimmt ja auch genau mit der der Holzschnitte überein, die in der zweiten Hälfte dieses Jahres entstanden sind. Auch der abgerissene Papierzettel, auf dem sie steht, ist ganz cranachisch (man vergl. Christus am Kreuz von 1503 in Schleissheim, die Ruhe auf der Flucht von 1504 in München, den 1506/7 entstandenen Holzschnitt Marcus Curtius L. 18).

Kommt man von den vierzehn Nothelfern und den noch früheren Bildern Cranachs, so wird man sich freilich anfangs nicht so leicht mit dem Gedanken befreunden können, eine Arbeit derselben Hand vor sich zu haben. Auf dem Mittelbild bietet sich auch nur wenig zum Vergleich mit jenen. Es müsste denn z. B. die Landschaft im Hintergrund mit den kleinen Gestalten sein, die ganz cranachisch ist. Dagegen erinnern die weiblichen Heiligen auf den Flügeln deutlich genug an echte cranachsche Gestalten. Man vergleiche z. B. die h. Margarethe mit den beiden Heiligen auf dem Karlsruher Marienbild (CrA. 111) und mit denen des Wörlitzer Triptychons (CrA. 127), die h. Ursula mit der Maria auf dem Levischen Bilde von 1504. Vielleicht würden sich noch mehr Beziehungen ergeben, wenn auf der Ausstellung Gelegenheit wäre, auch das Flügelbild in Lützschena wenn nicht im Original, so doch in einer Photographie unmittelbar mit den übrigen Bildern Cranachs zu vergleichen.

Aus dem Jahre 1507 muss das grosse Bildnis Friedrichs des Weisen stammen, das das Germanische Museum in Nürnberg besitzt. Es wird dort unter Nr. 269 des Katalogs von 1893 (3. Aufl.) zwar nur der Werkstätte Lucas Cranachs zugeschrieben, ist aber nach meiner Überzeugung durchaus eigenhändig. Die Tafel trägt eine Inschrift (der untere Teil des Gewandes dient als Untergrund für diese Inschrift und ist zu dem Zwecke schwarz überstrichen), in der Friedrich als „Romischer K. M. vñ. des. R. Stathalter general" bezeichnet wird. Zum Reichs-General-Statthalter wurde der Kurfürst am 8. August 1507, während des Römerzugs Kaiser Maximilians I., erwählt. Als „Romischer Konigklicher Mayestat vnnd desselben Reichs Stathalter General' bezeichnet er sich auch im Eingang des Wappenbriefs, den er am 6. Januar 1508 in Nürnberg für Lucas Cranach ausgestellt hat. Dass die Inschrift auf dem Bilde ebenfalls Romischer Koniglicher und nicht Kaiserlicher Mayestat zu lesen ist, erscheint mir durchaus sicher. Der neue Titel römischer Kaiser, den sich Maximilian seit dem 4. Febr. 1508 beilegte, wäre ohne Zweifel ausgeschrieben worden, wenn er schon bekannt gewesen wäre, der alte, der schon so lange in Gebrauch war, wurde abgekürzt. Das „K. M." der Inschrift lässt also nur die eine Deutung zu.

Friedrich trägt hier das Haar in einer Haube. Bis 1507 hatte er es lang getragen, in diesem Jahr liess er es sich kürzen und bedeckte es mit einer Haube (vergl. Rossmann im Rep. f. K. I, 51). So zeigen ihn von da an alle Bildnisse bis zum Anfang der zwanziger Jahre. Über diesen Wechsel in der Haartracht unterrichtet uns auch ein Brief Anton Tuchers des Älteren in Nürnberg an den Kurfürsten. Dieser hatte Münzstöcke bei dem Goldschmied Hans Krug bestellt. Tucher spielte den Vermittler in dieser Angelegenheit. Am 13. Mai 1508 fragt er nun bei Friedrich an, ob das Bildnis auf der Minze mit ausgehängtem offenem Haar, wie früher, oder eingehaubt, wie es jetzt des Kurfürsten Gewohnheit sei, gemacht werden solle (Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs I, 37).

Friedrich hat das Bildnis wohl noch 1507 der Stadt Nürnberg zum Geschenk gemacht; es wurde im Gang der Predigerkirche aufgehängt und diente dann Hans Krug zum Vorbild für seine Münzstöcke. Der Rat liess es für ihn „zur Förderung der Sache" von seinem Platz abnehmen, wie Tucher am 8. Juli 1508 an den Kurfürsten berichtete. In der Predigerkirche hing es noch 1801, wie aus Murrs „Beschreibung

der vornehmsten Merkwürdigkeiten in der Reichsstadt Nürnberg," zweite Auflage (Nürnberg 1801), S. 77 hervorgeht. Murr sagt auch ausdrücklich, dass es 1507 von Lucas Cranach gemalt worden sei.

Etwa gleichzeitig mit diesem Bildnis oder etwas später, aber keinesfalls vor 1507, ist nun auch das Triptychon entstanden, das sich im gotischen Hause in Wörlitz befindet (CrA. 127 A—C). Auf dem Mittelbild ist Maria mit dem Kind, der h. Katharina und Barbara und zwei darüber schwebenden Engelknäbchen dargestellt, auf den Flügeln die beiden Stifter mit ihren Schutzheiligen, links Friedrich der Weise mit Bartholomäus, rechts Johann mit Jacobus d. ä. Friedrich der Weise entspricht durchaus dem Nürnberger Bildnis. Die Grösse sämtlicher Gestalten hat zu einem breiteren Vortrag und zu einer Formenbehandlung Anlass gegeben, die von der der bisher besprochenen Bilder ziemlich abweicht, sodass man zunächst gar nicht den Eindruck eines cranachischen Werkes empfängt. Namentlich Maria hat einen ganz anderen Typus. Hat man aber alle Gestalten in sich aufgenommen und vergleicht sie mit den schon bekannten, so ergeben sich doch eine Reihe von verwandten Zügen, sogar von direkten Übereinstimmungen, die jeden Zweifel an der Urheberschaft Cranachs beseitigen. Maria ist doch noch blutsverwandt mit der von 1504 und den beiden Kasseler Heiligen, obwohl ihr Gesicht keinen so frischen und natürlichen Eindruck macht, ich möchte sagen, sogar etwas conventionell berührt. Ihr Kleid ist vor der Brust in viele schmale, senkrechte Falten gelegt, die oben am Halse von einem Saume begrenzt werden, ganz wie bei der h. Katharina in Kassel und der bald zu besprechenden Maria des Breslauer Domes (CrA. 71). Katharina und Barbara aber sind dem Gesichtstypus und der ganzen Tracht nach Schwestern der beiden auf dem Karlsruher Marienbild (CrA. 111) und der weiblichen Heiligen auf den Flügeln der Dresdener Marter der Katharina von 1506 (CrA. 3), denen sie auch in der Malweise am nächsten stehen. Schon auf Grund dieser Übereinstimmungen müsste man wenigstens das Mittelbild Cranach zuschreiben. Dazu kommt noch, dass das Christkind dem in Karlsruhe äusserst ähnlich ist, ja fast dieselbe Haltung hat. Noch grösser ist die Übereinstimmung zwischen den beiden Engeln hier und dort, man vergleiche nur ihre Bewegung, besonders die Haltung der Arme und Beine. Nur die Köpfe sind etwas anders gerichtet.

Ich kann aber noch ein Werk nennen, aus dem uns nicht nur die weiblichen, sondern auch die männlichen Gestalten des Wörlitzer

Triptychons entgegentreten: es ist der grosse Holzschnitt mit der Enthauptung Johannes des Täufers L. 53, den Cranach nach meiner Überzeugung 1508 in den Niederlanden gezeichnet hat. Fast alles, was uns im Bilde eigenartig vorkam, finden wir hier wieder.

Wenn sich nun auch dieser Flügelaltar seiner Formensprache nach bei näherem Zusehen als ein durchaus echtes Werk Cranachs zu erkennen giebt, so wirkt doch eines an ihm, die Farbengebung, ganz fremdartig. Wenn man diese stark ausgeprägten Lokalfarben und ihre Zusammenstellung ins Auge fasst, glaubt man zunächst gar kein deutsches, sondern ein oberitalienisches Bild vor sich zu sehen. So könnte vielleicht ein Deutscher gemalt haben, der bei Giov. Bellini in die Schule gegangen ist. Nun, Cranach ist nicht in Italien gewesen; aber der Venezianer Jacopo de' Barbari war mehrere Jahre lang sein Genosse im Dienste der beiden sächsischen Fürsten. Dies Bild giebt Zeugnis von Barbaris wenn auch wohl nur kurz währendem Einfluss auf den Maler Cranach.

Die nächsten nachweisbaren Bilder stammen aus dem Jahre 1509 und sind mit L C und der Schlange bezeichnet. Es sind Venus und Amor in der Petersburger Ermitage (CrA. 5) und das Bildnis Christof Scheurls im Besitze des Freiherrn v. Scheurl in Nürnberg (CrA. 4). Ihrer Bezeichung nach sind sie erst nach den drei Turnierdarstellungen in Holzschnitt (L. 28, 29, 27) entstanden. Das Bildnis Scheurls muss vor dem 1. Oktober 1509 fertig gewesen sein, denn Scheurl erwähnt es in dem Widmungsbriefe an Cranach, der seiner „Oratio attingens litterarum praestantiam" vorangeht und der das Datum des 1. Oktober 1509 trägt. Die lateinische Inschrift auf dem Bilde rührt von Scheurl selbst her, er führt sie wörtlich in dem Briefe an. Danach ist auch ein Wort zu berichtigen, durch das sie jetzt dem Sinne nach unklar ist. Sie hiess ursprünglich: Si Scheurlus tibi notus est, viator u. s. w., Wanderer, wenn Scheurl dir bekannt ist. Das sinnlose maior, das jetzt dort steht, ist entstellt aus dem ursprünglichen viator. Ein scharfes Auge erkennt übrigens die späteren Zuthaten noch ganz deutlich.

Der Überlieferung nach soll auch die sogenannte Verlobung der h. Katharina (richtiger: Maria mit dem Kind, der h. Katharina und Barbara) im Erfurter Dom (CrA. 99) aus dem Jahre 1509 stammen. Mag nun auf dem alten Rahmen, der jetzt nicht mehr vorhanden ist, gestanden haben, was will: Das Eine steht fest, dass das Bild 1509 noch nicht gemalt worden sein kann! Auch noch nicht

1519. Aber wenn es 1529 datiert wäre, würde kein Kenner Anstoss an dieser Zahl nehmen, denn es zeigt deutlich den Stil vom Ende der zwanziger Jahre, es könnte sogar noch am Anfang der dreissiger entstanden sein. Aus dem Jahre 1529 stammt das anmutige Marienbild in der Sammlung Dr. Martin Schubarts in München (CrA. 47), dessen Jahreszahl Schuchardt (III, 129) ohne jeden Grund für falsch erklärt hat; in dieselbe Zeit muss die Maria unter dem Apfelbaum in Petersburg (CrA. 82) fallen. Schon eine Vergleichung mit diesen beiden Bildern ergiebt, dass das Erfurter jedenfalls derselben Zeit angehört. Zur Gewissheit wird dies aber, wenn man noch ein Bild von 1530, Apollo und Diana in der Berliner Galerie (Nr. 564. CrA. 50) heranzieht. In der Diana haben wir dasselbe Modell vor uns, wie in der Heiligen rechts auf dem Erfurter Bilde, sogar mit derselben Kopfhaltung, und zum Überfluss hängt ihr auch noch dasselbe schwarze Bändchen um den Hals. Kann es zwischen zwei Gestalten wohl eine grössere Übereinstimmung geben? Ich denke, es wird mir niemand widersprechen, wenn ich sage, das Erfurter Marienbild ist 1529 entstanden und die Jahreszahl 1509 ist offenbar nur ein Lesefehler gewesen. Das Bild aber ist durchaus nicht das Meisterwerk, als das es bisher angesehen wurde, es erhebt sich vielmehr durchaus nicht über den Durchschnitt dessen, was wir von Cranach in dieser Zeit gewohnt sind. Die drei zum Vergleich herangezogenen Bilder sind sogar entschieden höher zu bewerten, als dieses.

Hier will ich nur noch bemerken, dass das Bild von 1529 in der Sammlung Schubart in München (CrA. 47) durchaus nicht eines der spätesten Marienbilder ist, wie angenommen worden ist, sondern dass ich z. B. aus dem Jahre 1534 zwei kenne (das eine ist in Gotha, Nr. 360, das andere kam Ende Oktober 1887 auf der Versteigerung Heberle in Köln an einen Herrn Finsterlin), und dass mir sogar aus der Zeit nach 1537 noch mindestens ein halbes Dutzend bekannt sind.

Ein ähnliches Schicksal wie dem Erfurter Marienbilde widerfährt nunmehr auch der berühmten Madonna mit der Traube in der Münchener Pinakothek (Nr. 270). Sie stammt angeblich, nach einer Inschrift auf der Rückseite, aus dem Jahre 1512. Alle, auch die besten Kenner, haben dies gläubig hingenommen und wieder, wie fast immer bei Cranach, auf die Kritik verzichtet. Und doch spricht nicht nur, sondern schreit alles in dem Bilde gegen diese Jahreszahl: Maria und das Kind, die Engel, die Landschaft, die Farbengebung, die Form

der Schlange, das alles weist auf eine viel viel spätere Zeit, auf das Ende der zwanziger Jahre.

Auf die beiden beglaubigten Bilder des Jahres 1509, Venus und Amor und das Bildnis Scheurls, folgt nun als ein gleichfalls durchaus echtes Werk die sogenannte Madonna unter den Tannen im Besitze des Domes zu Breslau (CrA. 71). Die Bezeichnung L C mit der Schlange steht auf dem grossen Siegelring, der vorn links auf der Brüstung liegt. Das Bild ist demnach zwischen 1509 und 1514 entstanden. Da aber die Schlange noch die deutlich ausgeprägte erste Form mit hoch erhobenem Kopfe und Schwanze und ganz kurzer Schwanzspitze hat, darf man als Entstehungszeit die Jahre 1509 und 1510 annehmen. Auch stilistische Gründe sprechen durchaus dafür. Das Gesicht Marias erinnert im Allgemeinen an das der Katharina und Maria auf dem Wörlitzer Bilde (CrA. 127 A), ganz besonders aber an das der h. Katharina in Kassel (man vergleiche auch die Neigung des Kopfes, die Haarbehandlung), nur dass dieses noch knospenhafter, naiver, jugendlicher wirkt. Auf die Behandlung des Kleides vor der Brust, die ebenso in Kassel und Wörlitz vorkommt, habe ich schon hingewiesen. Das Kind ist im Gesicht dem in Wörlitz noch äusserst ähnlich.

Man wird bei dieser Breslauer Maria unwillkürlich an ein Bild Dürers erinnert, das Mittelbild des Wittenberger Altars in der Dresdener Galerie. Es kann wohl kein Zweifel sein, dass Cranach durch dieses bestimmte Anregungen erfahren hat. An Gelegenheit dazu, es in der Wittenberger Schlosskirche zu sehen, so oft er wollte, hat es ihm ja nie gefehlt.

Im Frühling 1513 erfolgte die Vollendung des 1511 bei Cranach bestellten grossen Altarwerkes der Stadtkirche in Neustadt a. d. Orla. Am 24. Juni 1513, dem Johannistag, wurde es auf dem Altare aufgestellt. Es haben sich hierüber glücklicherweise ausreichende urkundliche Nachrichten erhalten (vergl. P. Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Grossherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, Bd. III, S. 79). Die Staffel und die vier Flügel des Werkes sind gemalt, alles übrige besteht aus Holzschnitzerei. Auf der Staffel ist das jüngste Gericht dargestellt, auf den Flügeln die Taufe Christi im Jordan, die Enthauptung Johannes des Täufers mit Friedrich dem Weisen und seinem Bruder Johann im Hintergrunde, Johannes der Täufer, der Abschied Christi von seiner Mutter und die beiden Apostel Simon und Judas.

Wenn wir nicht die Urkunden besässen, so müsste es uns schon der Stil dieser Bilder sagen, dass Lucas Cranach ihr Schöpfer ist. Lehfeldt, der sich allem Anschein nach für einen ausgezeichneten Kenner Cranachs hält, ist freilich anderer Ansicht. Das jüngste Gericht lässt er wenigstens noch als ein „leidlich erhaltenes, echtes Werk der Cranachschen Werkstatt unter einiger Mitwirkung des Meisters“ gelten. In den übrigen Bildern, also den Hauptdarstellungen, erkennt er aber einen Maler, „der vorübergehend wohl in der gleichen Werkstatt wie Cranach und von der gleichen Art etwas beeinflusst, doch ganz abweichenden Kunstcharakter hatte“. Er wittert italienische Einflüsse, die „auf die von Lionardo und Luino beeinflussten lombardischen Kunstkreise hinweisen“ und „möchte die Vollendung dieser Bilder eher auf 1520—1525, als auf 1513 ansetzen.“ Das sind natürlich alles Phantastereien, die ihren Ursprung nur in einer ungenügenden Kenntnis cranachscher Kunstweise haben können.

Aus dem Jahre 1514 stammen die lebensgrossen Bildnisse Herzog Heinrichs des Frommen von Sachsen und seiner Gemahlin Katharina im historischen Museum in Dresden (CrA. 6 und 7). Das Bildnis der Herzogin ist von allen bekannten datierten Werken das letzte, auf dem die volle Bezeichnung LC mit der Schlange vorkommt. Auf die äusserst sorgfältige Ausführung der Bezeichnung habe ich schon auf S. 37 hingewiesen.

Wenn ich recht gesehen habe, sind auch die Flügelbilder des 1514 entstandenen, namentlich durch seine geschnitzten Gestalten hervorragenden Altarwerks in Mittenwalde (Provinz Brandenburg) von Cranach.

Wichtig sind die sicher beglaubigten Bilder von 1515 und 1516, weil sich nach ihnen die Entstehungszeit einer ganzen Reihe unbezeichneter oder undatierter bestimmen lässt. Ich nenne aus dem Jahre 1515:

1. Christus an der Säule in der Dresdener Galerie (Nr. 1906 D Mittelbild. CrA. 8).
2. Christus am Kreuz mit den Schächern in Berlin bei Frau Mathilde Wesendonck (CrA. 9).
3. Die HH. Hieronymus und Leopold in Wien, kaiserl. Galerie Nr. 1453 (Photographie von Löwy).
4. Ein männliches Bildnis im Vorrat der Berliner Galerie (Nr. 618 A).

Letzteres ist das schönste Bildnis in kleinerem Massstab, das ich von Cranach aus der Zeit vor 1520 kenne. Sein Fehlen auf der Cranach-Ausstellung ist deshalb ganz besonders zu bedauern. Dass es nicht durchaus tadellos erhalten ist, thut dem Werte des Bildes keinen Abbruch und würde auch kein Grund sein, es nicht wieder öffentlich auszustellen.

Auf zwei Bilder aus dem Jahre 1515, die sich in Olmütz oder Kremsier befinden, eine Marter der h. Katharina und eine Johannes des Täufers, hat Th. v. Frimmel in der Kunstchronik N. F. VII, 6 (10. Oktober 1895) hingewiesen.

Aus dem Jahre 1516 stammt die sogenannte Verlobung der h. Katharina in Wörlitz (CrA. 10), eins der Hauptbilder dieser Zeit.

Im Weimarer Museum befinden sich zwei kleine, angeblich fürstliche Bildnisse in Deckfarbenmalerei, jedes oben links mit 1516, rechts mit der Schlange bezeichnet. Obgleich sie nicht zu den Tafelbildern zu rechnen sind, muss ich sie doch hier erwähnen, um sie ein für allemal abzuthun. Es ist unglaublich, dass ein Mann wie Schuchardt, der doch fast sein ganzes Leben dem Studium Cranachs gewidmet hat, diese beiden Bildnisse überhaupt in Beziehung zu Lucas Cranach setzen, ja dass er sie sogar für Originalarbeiten von ihm halten konnte, ohne zu bemerken, dass zunächst die Bezeichnung eine grobe Fälschung ist und dass die Dargestellten die sogen. spanische Tracht tragen, die im Jahre 1516 in Deutschland noch gar nicht bekannt war, sondern erst etwa in den vierziger Jahren aufkam. Die beiden Bildnisse mögen um 1550 oder später entstanden sein und erinnern nicht einmal an die Schule Cranachs, sondern machen den Eindruck von fast dilettantischer Arbeit. Janitschek hat sie wohl kaum selbst gesehen, sondern sich auf Schuchardt verlassen, sonst würde er sie nicht in seiner Geschichte der deutschen Malerei S. 494 erwähnt haben.

Eine Beweinung Christi im Schlesischen Museum zu Breslau (Nr. 56. CrA. 154) ist 1516 datirt und wird der Schule Cranachs zugeschrieben. Schwache Spuren der Schlange sollen noch vorhanden sein. Da das Bild aber eine genaue Kopie nach dem Holzschnitt der Passion (B. 17) ist und die Farbengebung und Technik weder die Cranachs, noch seiner Schule ist, so ist das Bild aus der Reihe auch der Schulbilder Cranachs zu streichen.

Es ist interessant, die vier bezeichneten Bilder von 1515 mit dem

von 1516, dem Wörlitzer Marienbilde, zu vergleichen. Die von 1515 stimmen unter einander völlig überein. Wenn nun das schöne Wörlitzer Bild nicht derartig echt bezeichnet wäre, dass ein Zweifel an der Urheberschaft Lucas Cranachs überhaupt nicht möglich ist, würde da wohl ein Unbefangener, der von Cranach nichts anderes kennt, als jene vier Bilder von 1515, zu überzeugen sein, dass auch dies Bild ein Werk derselben Hand sei? Ich glaube nicht. Berührungspunkte mit jenen von 1515 sind ja überhaupt nicht vorhanden, Formensprache, Farbengebung, technische Behandlung, alles ist anders. Und doch findet der Kenner alles an dem Bilde echt cranachisch. So würde es auch ein Unbefangener nicht für möglich halten, dass die Bildnisse Herzog Heinrichs des Frommen und seiner Gemahlin von 1514 in Dresden von derselben Hand sein sollen, wie das männliche Bildnis von 1515 in Berlin, obgleich sie das Zeichen desselben Meisters tragen. Wie ist nun dieser gewaltige Unterschied zu erklären? Nur aus dem Unterschied in der Grösse der Bilder und vor allem der Gestalten. Wir sehen hier einmal auf das deutlichste, wie, ausser dem Gegenstand, etwas rein Äusserliches, die Massverhältnisse, auf die Technik und auf alles das, was man den Stil eines Bildes nennt, bestimmend einwirken.

Es ist deshalb nicht statthaft, ein nicht beglaubigtes Bild mit kleinen Gestalten Cranach deshalb abzusprechen, weil es mit einem echt bezeichneten Bilde mit grossen Gestalten wenig oder gar nicht übereinstimmt, und umgekehrt. Auf diesem Wege würde man nie zum Ziele kommen. Zunächst wird man gezwungen sein, immer nur solche Bilder mit einander zu vergleichen, deren Gestalten ungefähr gleich gross sind, und dann Mittelglieder aufzusuchen.

Was die Form der Schlange bei diesen Bildern von 1515 und 1516 betrifft, so haben wir hier überall die zweite spätere mit drei unteren Windungen des Leibes, die Flügel sind doppelt, wo es die Grösse der Schlange erlaubt, besonders schön und deutlich natürlich auf dem Wörlitzer Bild.

In dieselbe Zeit, 1515 und 1516, gehören nun auf Grund stilistischer Übereinstimmungen zunächst von Bildern mit kleinen Gestalten:

Die Kreuzigung der städtischen Sammlung in Strassburg (CrA. 110), eins der feinsten und bezeichnendsten Bilder dieser Zeit, vollkommen eigenhändig. Christus ist dieselbe Gestalt wie auf der Wesendonckschen Kreuzigung und auf dem Holzschnitt von 1515, Spalatin vor dem Kruzifix, L. 48.

Ferner Christus am Ölberg in Dresden (Nr 1908. CrA. 76). Es ist wieder derselbe Christustypus (man vergl. auch den Christus an der Säule von 1515 in Dresden 1906 D. CrA. 8), der Erdboden ist genau so wie auf der Kreuzigung in Strassburg behandelt. Die drei schlafenden Jünger stimmen in der Behandlung der Köpfe und der Gewandung völlig mit den drei den Schmerzensmann verehrenden männlichen Heiligen des Dresdener Bildes überein. Die Schlange hat die zweite Form in sehr charakteristischer Ausprägung.

Ein Hauptbild dieser Zeit ist der bethlehemitische Kindermord in Dresden (Nr. 1906 C. CrA. 106). Hier kehren verschiedene Gestalten von der Strassburger Kreuzigung zum Teil wörtlich wieder. Die Behandlung ist, abgesehen von der Färbung, völlig gleich. Einen äusseren Beweis, dass das Bild um 1516, aber auf keinen Fall später entstanden ist, bringt ein 1516 datiertes Bild der Aschaffenburger Galerie, die für den Kardinal Albrecht von Brandenburg gemalte Marter des h. Erasmus, ein Bild, das nicht von Lucas Cranach gemalt sein kann, aber doch aus seiner Werkstatt stammen muss. Dies beweisen die vielen Anklänge an den Kindermord in Dresden. Aus diesem sind sogar einige Gestalten unmittelbar entlehnt, mit ganz geringfügigen Änderungen, besonders der Reiter mit dem Pferd, das den Kopf in die Höhe reckt, und der von hinten gesehene in der rechten unteren Ecke. Beide kommen auf dem Aschaffenburger Bilde auch fast an derselben Stelle vor wie auf dem Dresdener.

In unmittelbarem Anschluss an den Kindermord müssen nun genannt werden:

1. Die Anbetung der Könige im Leipziger Museum (Nr. 24, Verzeichn. von 1897 S. 95. CrA. 113). Formensprache und Kolorit stimmen mit dem Kindermord überein, das Christkindchen ist dasselbe, das der knieende Kriegsknecht links vorn auf diesem Bilde hält. Die Strassburger Kreuzigung bietet ebenfalls vieles zum Vergleich.

2. Die heilige Nacht im Besitz von R. v. Kaufmann in Berlin (CrA. 90). Das Kindchen ist das des eben erwähnten Leipziger Bildes. Formen und Farben stimmen genau mit diesem und dem Kindernord überein, namentlich die fahle Fleischfarbe findet sich genau so auf dem Kindermord. Die Schlange hat trotz ihrer Kleinheit zwei deutlich von einander unterschiedene Flügel, ihre Gestalt entspricht der auf den beiden bezeichneten Dresdener Bildern, Christus an der Säule und am

Ölberg (CrA. 8 und 106). Das Kaufmannsche Bildchen ist ein vortreffliches Beispiel von cranachscher Feinmalerei.

Auf Grund aller dieser in die Jahre 1515 und 1516 fallenden Bilder mit kleinen Gestalten erkläre ich nun die 10 Gebote von 1516 in der Lutherhalle in Wittenberg, obgleich sie nicht bezeichnet sind, für ein durchaus echtes und charakteristisches Werk Lucas Cranachs. Wir sehen hier die verschiedenartigsten männlichen, weiblichen und Kindergestalten in demselben Rahmen vereinigt. Dadurch werden die 10 Gebote zu einem der wichtigsten Werke, und ihr Fehlen auf der Ausstellung bedeutet eine empfindliche Lücke. Einige starke Verzeichnungen, unmögliche Stellungen und Geschmacklosigkeiten sind kein Grund, das Werk nicht für eigenhändig zu halten; auch Cranach hat sich bisweilen gehen lassen.

Durch die jugendlichen Frauengestalten auf den 10 Geboten ist nun auch die Zeit der kleinen sitzenden h. Magdalena im Besitz des Herrn Vincent Mayer in Freiburg i. B. (CrA. 84) genauer zu bestimmen. Das mit der Schlange bezeichnete Bildchen ist jedenfalls bald nach 1516 entstanden. Es ist durch das tiefe Braun, in das es getaucht ist, von höchstem koloristischem Reiz.

Etwa gleichzeitig mit den 10 Geboten, also um 1516 oder nur wenig später, sind zwei kleine Altarflügel im gotischen Hause in Wörlitz anzusetzen mit namentlich in der Erfindung anmutenden Darstellungen aus dem Leben der Maria (Maria als Mädchen und die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten). Schuchardt (II, 151 Nr. 452 und 453), der sich in dem Stil dieser kleinen Bilder von 1515 und 1516 nicht hat zurecht finden können, hat sie für Werke eines bedeutenden Künstlers erklärt, der neben Cranach in Sachsen thätig war.

Ausserdem gehört in die Nähe der 10 Gebote die h. Anna selbdritt in der Landschaft in der Münchener Pinakothek (Nr. 279, Phot. Bruckmann).

Aus dieser Zeit stammen wohl auch zwei Darstellungen des Sündenfalls, die erste in der Sammlung auf der Veste Koburg (CrA. 107), die zweite in München (Nr. 277, Phot. Bruckmann und Hanfstängl). Ich schliesse hier gleich noch eine dritte Darstellung im Braunschweiger Museum (CrA. 72) an. Das Braunschweiger Bild ist von den dreien allein bezeichnet, es ist das grösste, schönste und auch das späteste. Denn die Eva erinnert im Gesicht sehr an die Marienbilder von 1518, während die beiden andern die den cranachischen Gestalten

um 1515 eigentümlichen Gesichtszüge haben. Das Koburger Bild ist wohl das früheste. An seiner Eigenhändigkeit darf vorläufig nicht gezweifelt werden, es zeigt z. B. ganz die Malweise des h. Hieronymus und Leopold von 1515 in Wien. Auch die recht hässliche Körperbildung der Eva darf hier nicht irre machen. Dass alle drei Darstellungen von derselben Hand herrühren, dürfte jedem einleuchten, wenn er nur die Stellung und Fussbildung Adams vergleicht. Der Adam in Braunschweig ist sogar ganz dieselbe Gestalt wie in München, ohne nennenswerte Abweichungen, nur noch verfeinert und grösser. Die beiden Bilder in Koburg und München sind auf einen dunklen braunen Gesamtton gestimmt, wie es bei allen Bildern Cranachs mit kleineren Gestalten in dieser Zeit der Fall ist. Mit der Grösse der Gestalten wächst dann auch die Helligkeit der Töne, wie sich z. B. aufs deutlichste bei dem Braunschweiger Bilde im Vergleich zu den beiden früheren zeigt die viel kleiner sind.

Als ein durchaus sicheres Werk Cranachs aus der Zeit um 1515 erweist sich nun auch der h. Hieronymus in der Landschaft in der Berliner Galerie (Nr. 535, Phot. Hanfstängl). Er wird dort einem Nachfolger Cranachs zugeschrieben, aber in einer Anmerkung in der neuesten Auflage des Katalogs schon zu dem Meister selbst in Beziehung gebracht, allerdings zu seiner sogenannten „Frühzeit". Zum Vergleich brauchen nur drei Bilder herangezogen zu werden: der h. Hieronymus von 1515 in Wien und die beiden Dresdener Bilder Christus an der Säule von 1515 (Nr. 1906 D, CrA. 8) und der gleichzeitige Christus am Ölberg (Nr. 1908, CrA. 76). Der zarte, fast knabenhafte Körper des Heiligen mit den dünnen Armen erinnert an Christus, die Füsse sind dessen Füssen sogar völlig gleich, es sind echt cranachsche Füsse, wie sie auch auf den drei Darstellungen des Sündenfalls vorkommen. Betrachtet man ferner beim Berliner Hieronymus und beim schlafenden Petrus nur den oberen Teil des Gesichtes bis zur Nasenspitze, so hat man denselben Kopf vor sich; sie gleichen sich so, dass man beide vertauschen könnte. Es ist zugleich der des h. Hieronymus in Wien. Ferner ist die Behandlung des Gewandes, namentlich der Faltenwurf, ganz so, wie auf allen andern cranachschen Bildern dieser Zeit. Die Farbengebung stimmt ebenfalls. Die Landschaft ist in derselben zierlichen Weise behandelt, wie z. B. am Ölberg in Dresden und auf der Strassburger Kreuzigung. Kurz, zwischen dem Berliner Hieronymus und den sicheren um 1515—1516 entstandenen Bildern Cranachs ist weder

in Bezug auf Formen, noch Farben, noch technisches Verfahren irgendwelcher Unterschied zu bemerken.

Von den Bildern dieser Zeit mit grösseren Gestalten nenne ich zunächst die ihr Kind stillende Maria im Darmstädter Museum (Nr. 343, CrA. 138). Sie hat in der Bildung des Gesichts grosse Ähnlichkeit mit der h. Magdalena des Herrn Vincent Mayer in Freiburg i. B. (CrA. 84), mit verschiedenen jungen Frauen auf den 10 Geboten von 1516 in der Lutherhalle in Wittenberg, auch mit der h. Anna in der Münchener Pinakothek (Nr. 279), wo wir auch fast dasselbe Kind finden; besonders in die Augen fallend erscheint mir die Verwandtschaft mit der h. Barbara auf dem Wörlitzer Bilde von 1516 (CrA. 10).

In engen Beziehungen zu diesem Wörlitzer Bilde steht nun auch die h. Katharina und die h. Barbara der Dresdener Galerie (Nr. 1906 E und F. CrA. 129. 130). So über die Massen lange Unterkörper wie diese beiden würden auch die beiden stehenden Heiligen in Wörlitz, Margaretha und Barbara, zeigen, wenn nicht die sitzenden hier zu Hilfe kämen und die Geschmacklosigkeit des Künstlers ziemlich gut verdeckten. — Ich will nur darauf hinweisen, wie ähnlich auf den drei Bildern die Köpfe sind und wie in ganz gleicher Weise das lange Haar behandelt ist. Dass die Dresdener Barbara denselben kurzen, pelzbesetzten Schulterumhang hat, wie die h. Margaretha in Wörlitz, und dass die Hand, die den Kelch trägt, ebenso von der Schürze verdeckt ist, wie die der Wörlitzer Barbara von dem Tuche, auf dem die Weintrauben liegen, ist wohl auch nicht bloss Zufall. Trotz dieser grossen Übereinstimmungen würde ich aber die beiden Dresdener Heiligen nicht in das Jahr 1516 setzen, sondern etwas früher. Sie bilden den Übergang von dem älteren weiblichen Typus, wie ihn z. B. die Schäfersche Madonna in Darmstadt (CrA. 128) zeigt, zu dem spätern des Wörlitzer Bildes.

Von Bildern mit grösseren Gestalten gehört ferner hierher die Anbetung der Könige in Gotha (Nr. 331. CrA. 78). Sie ist mit der Schlange mit doppelten Flügeln in besonders schön ausgeprägter späterer Form bezeichnet, wie sie auf dem Holzschnitt Friedrich der Weise in Verehrung der Maria L. 34 und dem Kupferstich Friedrich der Weise in Verehrung des Bartholomäus L. 57 vorkommt; kleiner findet sich dieselbe Form der Schlange auf Christus am Ölberg in Dresden (CrA. 76). Das Bild ist etwa 1515—16 entstanden und darf als ein Hauptwerk dieser Zeit gelten. Die drei Könige erinnern noch sehr an die

frühere Darstellung in der Wenzelskirche in Naumburg, während sich bei Maria und dem Kind schon der Stil einer etwas späteren Zeit bemerklich macht. Man darf das Bild wohl ganz in die Nähe der kleineren Anbetung der Könige in Leipzig setzen, da Maria fast dieselbe Kopfform hat und auch die Köpfe der Könige grosse Ähnlichkeit mit denen dort haben. Der mittlere König ähnelt stark dem Münchener und Braunschweiger Adam; den Mohren finden wir auf dem Kindermord in Dresden wieder.

Wegen des Gesichts der Maria, das dem auf der kleineren Anbetung der Könige in Leipzig völlig gleicht, muss hier auch das Bild Nr. 128 der Budapester Nationalgalerie eingereiht werden, das im deutschen Katalog von 1897 die drei Elementarschläge (die Pfeile des Kriegs, der Pest und der Hungersnot) genannt wird (Photographie von Weinwurm in Budapest). Oben im Himmel ist Gottvater im Begriff, drei Pfeile auf die Menschheit abzuschiessen, deren Vertreter dicht aneinandergedrängt unter dem Mantel der rechts unten knieenden Maria Schutz gefunden haben. Maria blickt flehend zu Gott empor, um das Unheil abzuwenden. Links kniet Christus auf dem Kreuzesstamm, ebenfalls den Kopf flehend emporgewandt. Wir finden hier also denselben Gedanken ausgedrückt, wie auf dem Votivbild des Bürgermeisters Ulrich Schwarz vom älteren Holbein in der Sammlung des Herrn von Stetten in Augsburg (Abbildung bei Janitschek zu S. 274), das ja auch seiner Entstehungzeit nach unserem Bilde nicht allzufern steht.

Christus ist eine edle Gestalt voll Weichheit und Milde in den Zügen; es giebt nicht viel Christusgestalten dieser Art bei Cranach. Gottvater hat dieselben Züge, wie auf dem ersten der 10 Gebote in der Lutherhalle in Wittenberg, ein weiblicher Kopf unter dem Mantel Marias erinnert an die Koburger Eva. Die Landschaft ist in derselben Weise behandelt, wie auf dem h. Hieronymus in Berlin. Die Engelsköpfe sind auffallend flüchtig gezeichnet.

Hier reihe ich gleich an, obwohl sie wahrscheinlich etwas später anzusetzen ist, eine noch unbekannte und als Werk Cranachs noch nicht erkannte halbrunde Darstellung der von Engelsköpfen umschwebten Dreifaltigkeit aus Ehrenberg bei Neustadt im Museum des Königl. Sächs. Altertumsvereins in Dresden (Führer von 1895 Nr. 526a). Das Werk ist nur noch eine Ruine und in der Photographie besser zu geniessen, als im Original. Gottvater, mit den Zügen des Budapester, die dreifache Krone auf dem Haupte, hält vor sich den Sohn, der mit

brechenden Augen und geöffnetem Munde den Eindruck eines eben Verscheidenden macht. Über dessen linkem Arme schwebt die Taube.

Ganz ähnlich, aber der Zeit nach der eben erwähnten wohl noch vorangehend, sind zwei Dreifaltigkeits-Darstellungen in Chemnitz und Leipzig.

Von ganz grossen Darstellungen gehört in die Zeit um 1515 zunächst die Beweinung Christi der Nationalgalerie in Budapest (Nr. 138. CrA. 144). Das Bild ist künstlerisch so hervorragend, dass es als eigenhändig und als ein Hauptwerk dieser Zeit angesehen werden muss. Die Magdalena hier finden wir auch auf der Wesendonckschen Kreuzigung von 1515 (CrA. 9), ähnliche männliche Gestalten auf der Gothaer Anbetung der Könige (CrA. 78). Die Färbung des Fleisches, namentlich Christi, ist warm bräunlich, wie überhaupt das ganze Bild auf einen warmen Ton gestimmt ist.

Der Budapester Beweinung steht dieselbe Darstellung in der Nikolaikirche zu Jüterbog, zu der links der h. Bartholomäus und rechts die h. Anna selbdritt als Flügelbilder gehören (CrA. 108), sehr nahe, doch ist das Werk wahrscheinlich einige Jahre später, um 1518, entstanden. Leider ist es nicht gut erhalten. Fremde Hände, etwa die von Gesellen, vermag ich hier nicht zu erkennen, sämtliche Gestalten sind echt cranachisch, und Farbengebung wie technische Behandlung stimmen ebenfalls mit den andern Bildern Cranachs aus dieser Zeit überein. So ist z. B. der kleine Jesus ganz derselbe wie auf der Gothaer Anbetung der Könige (CrA. 78), und die weiblichen Gestalten sind denen des Abschieds Christi in Dresden (Nr. 1907. CrA. 75) nahe verwandt.

Ähnlich wie auf dem rechten Flügelbilde, der Anna selbdritt, in Jüterbog ist derselbe Gegenstand auf einem grossen Bilde im Vorrat der Berliner Galerie (Nr. 544 A. CrA. 142) behandelt. Ich mache hier auf den feinen Farbendreiklang Weiss, Hellgrün, Hellkarminrot aufmerksam, der sich z. B. auch auf dem Schäferschen Marienbilde in Darmstadt (CrA. 128) findet und ein vortreffliches Kennzeichen für echte cranachsche Bilder des zweiten Jahrzehnts, von etwa 1514 bis 1518, zu sein scheint.

Etwas jünger und wohl erst nach dem Wörlitzer Bild entstanden sein mögen vier Tafeln im Besitz der Schlosskirche in Chemnitz. Sie waren ehemals an den Chorwänden aufgehängt und werden jetzt im Sitzungszimmer des Vorstandes aufbewahrt. Nach der Restaurierung

der Kirche standen sie in Gefahr, unter das alte Eisen geworfen zu werden, bis ich für ihre Erhaltung eintrat.

Es sind folgende:

1. a) Eine Dreieinigkeit, im Korbbogen geschlossen.
   b) (Rückseite) Maria im Himmel mit heiligen Frauen und Männern und einer weiblichen und männlichen Seele. Beide Bilder sind stark beschädigt.
2. Marter des h. Jakobus (CrA. 149), von derselben äusseren Form wie Nr. 1.
3. Heidenpredigt des Apostels Philippus (?) (CrA. 150).
4. Marter der Söhne der Felicitas (CrA. 151).

Ein Zusammenhang mit den bisher besprochenen Bildern dieser Zeit ist überall vorhanden, es finden sich Gestalten, die dort ganz ähnlich vorkommen, dagegen aber auch welche, die schon auf eine spätere Zeit (1515—1520) hinweisen.

Hier muss ich nun auch eine Dreieinigkeit mit Maria und Sebastian im Leipziger Museum (Nr. 248, Verzeichn. von 1897 S. 240, CrA. 153) erwähnen, die ganz ähnlich wie die Chemnitzer dargestellt, auch sicher von derselben Hand ist, aber künstlerisch noch höher steht als jene. Der Zeit nach ist sie aber früher anzusetzen, vielleicht noch vor 1515.

Ebenso geht wahrscheinlich der Chemnitzer Marter der Söhne der Felicitas (CrA. 151) dieselbe auf zwei Tafeln verteilte Darstellung voran, die das Provinzialmuseum in Hannover (Nr. 81 a u. b) besitzt.

Der malerische Stil Cranachs um die Jahre 1515 und 1516 liegt so klar ausgeprägt vor uns, und ebenso sind auch aus den folgenden Jahren so viele sichere Unterlagen zu seiner Beurteilung vorhanden, dass wir solche Bilder, die einen andern Stil zeigen und die weder ins erste noch ins dritte Jahrzehnt gehören können, in die Jahre 1510—1515 versetzen müssen.

Es ist nicht leicht, die vorhandenen Bilder innerhalb dieser Zeit so zu ordnen, dass sich eine folgerechte Entwickelung ergiebt. Sichere Anhaltspunkte dazu fehlen bis jetzt so gut wie ganz, denn kleinere vollbezeichnete Bilder aus dieser Zeit sind noch nicht nachgewiesen.

In die Zeit der Vollendung des Altarwerks in Neustadt a. d. Orla, also 1513, mag die grosse Maria auf der Holzbank im Besitze des Freiherrn v. Heyl in Darmstadt (CrA. 116) fallen. Sie ist nicht leicht in die Entwickelung einzureihen, da fast alle Berührungs-

punkte mit andern Marienbildern fehlen. Die ungewöhnlich grossen Formen erschweren die Entscheidung. Ungewöhnlich ist auch die ernste Stimmung, die über das Bild ausgegossen ist. Als Werk Lucas Cranachs kann es jedoch nicht im geringsten bezweifelt werden. Mit dem „Pseudogrünewald", an den man gedacht hat, hat es nichts zu thun.

Wenn ich meinem Gedächtnis trauen darf, so hat diese Maria grosse Ähnlichkeit mit dem Kopf der Maria auf dem Gothaer Bilde Nr 339, auf dem ausserdem noch der Kopf Christi dargestellt ist.

So schwer wie die Heylsche Maria ist auch der segnende Christus der Nikolaikirche in Zeitz (CrA. 112) unterzubringen. Datierte Bilder, namentlich Christusbilder, in so grossen Formen fehlen bis jetzt gänzlich. Wer nicht genauer mit Cranach bekannt ist, würde wahrscheinlich beim Anblick dieses Bildes allein gar nicht an diesen Meister denken. Sicher ist aber wohl, dass es zwischen 1510 u. 1515 anzusetzen ist.

Um das Jahr 1514 mag der kleine Flügelaltar im Dom von Merseburg (CrA. 152) entstanden sein, auf dessen leider ziemlich schlecht erhaltenem Mittelbild Maria mit dem Kind auf dem Schosse und der h. Katharina dargestellt ist. Nach einem Bericht von Otte*) befanden sich noch 1840 über dem Mittelbilde drei Wappen (wahrscheinlich aus Holz), ein grösseres in der Mitte mit quadiertem Schilde, bestehend aus dem Wappen des Bistums Naumburg und dem des Geschlechts v. Schönberg, und zwei kleinere auf beiden Seiten, das der v. Schönberg und das der Pflug. Nach diesen Wappen zu schliessen, muss das Werk eine Stiftung des Bischofs Johann von Naumburg gewesen sein, dessen Vater Heinrich von Schönberg und dessen Mutter Ilse Pflug war**). Der Bischof Johann starb am 26. September 1517. Damit wäre der späteste Termin für die Entstehung des Altärchens gegeben. Doch weist der Stil der fünf Bilder auf die Zeit vor 1515. Der h. Hieronymus mit dem Löwen auf dem einen Flügel hat die grösste Ähnlichkeit mit dem von 1515 in Wien, nur dass dieser einen langen Bart hat und barhäuptig ist, während der Merseburger bartlos ist

*) „Erläuterungen über einige Kunstdenkmäler im Dom zu Merseburg" in den Neuen Mitteilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen, 5. Band, 1. Heft (1840), S. 106—108.

**) Bei Otte sind die Namen falsch angegeben; vergl. Fraustadt, Geschichte des Geschlechts von Schönberg meissnischen Stammes, I. Bd., Abt. A, 2. Ausg. S. 231.

und seinen Kardinalshut auf dem Kopf hat. In der Beziehung gleicht er dem Hieronymus im Wittenberger Heiligtumsbuch, III. Gang Nr. 15 (vor 1508). Doch steht das ganze Bild dem Wiener viel näher, als diesem Holzschnitt. Der Löwe hat auf beiden Bildern fast dieselbe Stellung, nur sieht er in Wien wirklich wie ein Löwe aus, während er in Merseburg einen Kopf hat, der mehr an einen Affen erinnert. So beinahe kugelrunde Frauenköpfe, wie der Marias, finden sich nach 1515 wohl kaum mehr, sie kommen, wie es scheint, nur kurze Zeit, etwa zwei, drei Jahre lang, vielleicht zwischen 1512 und 1515 vor, Bestimmteres lässt sich jetzt noch nicht darüber sagen. Maria hat das Haar mit einem dünnen Schleier verhüllt, der über den Ohren in Schleifen gebunden ist. Diese für die Zeit immerhin ungewöhnliche Kopftracht findet sich auch auf dem Holzschnitt L. 34, Friedrich der Weise die Mutter Maria verehrend, als dessen Entstehungszeit ich die Jahre 1514—1515 berechnet habe. Marias Kleid ist wie auf früheren Bildern, z. B. dem Breslauer Marienbild (CrA. 71), vor der Brust in kleine senkrechte Falten gelegt. Das ganz von der Seite gesehene Gesicht der h. Katharina finden wir genau so auf dem Dresdener Kindermord (CrA. 106) bei der Frau unten am linken Rand wieder. Auch die allerliebsten beiden Engelknäbchen kommen dort ganz ähnlich vor. Nicht verschweigen will ich, dass Johannes der Täufer auf dem einen Flügel sein Vorbild in einem Dürerschen Holzschnitt (B. 112) hat. — Die schon besprochenen Bilder von 1515 und 1516 zeigen zum Teil eine Weiterbildung der Formen des Merseburger Altärchens, stehen ihm aber in anderer Beziehung noch sehr nahe, sodass kein zu grosser Zeitabstand zwischen ihnen angenommen werden darf. Das Jahr 1514 würde diesem Verhältnis ungefähr entsprechen.

Zwei kleine Altarflügel mit den Heiligen Christoph und Katharina, Barbara und Georg in der herzoglichen Kunstsammlung auf der Veste Koburg erinnern in der Technik und auch mit ihren rundlichen Köpfen sehr an die Merseburger Bilder. Sie haben übrigens keinen besonders grossen künstlerischen Wert.

Künstlerisch viel höher als das Merseburger Triptychon steht die Anbetung der Könige in der Wenzelskirche in Naumburg, die gleichfalls um 1514 entstanden sein mag, eins der schönsten Werke Cranachs nicht nur aus dieser, sondern aus seiner ganzen Schaffenszeit, das leider auf der Cranachausstellung nicht vertreten ist. Maria hat denselben fast kugelrunden Kopf und das Kleid vor der Brust ebenso

gefältelt, wie die Merseburger. Dies Bild gehört der Zeit nach unbedingt noch vor die Anbetung der Könige in Gotha (Nr 331. CrA. 78).

In die Jahre 1514—1515 setze ich die Maria auf der Mondsichel mit Friedrich dem Weisen und dem h. Bartholomäus im Besitz des Geh. Hofrats Dr. Schäfer in Darmstadt (CrA. 128), wenigstens spricht die äussere Erscheinung des Kurfürsten für diese Zeit. Er befindet sich hier anscheinend in demselben Alter, wie auf dem Kupferstich mit dem h. Bartholomäus L. 57, den ich 1514, und auf dem Holzschnitt mit Maria und dem Kinde L. 34, den ich 1514—1515 angesetzt habe. Ausserdem klingt im Kopf der Maria schon die Form an, die wir weiter ausgebildet bei der h. Barbara in Dresden (CrA. 130) und noch weiter auf dem Wörlitzer Bild von 1516 finden.

Ein ganz ähnliches Marienbild, auch mit einem Stifter, besitzt der Freiherr v. Holzhausen in Frankfurt a. M. (unter Grünewalds Namen), doch weist manches darin schon auf eine etwas spätere Zeit. Die Inschrift, wonach das Bild 1500 gemalt sein soll, ist eine Fälschung, was man auf den ersten Blick erkennt.

Schwierig ist die Zeit der grossen Darstellung von Christi Höllenfahrt und Auferstehung in der Mariaschneekapelle der Stiftskirche zu Aschaffenburg (CrA. 155) zu bestimmen. Wörmann erhebt im Ausstellungskatalog die Frage, ob sie nicht vom jüngern Lucas Cranach herrühre. Dies ist jedoch völlig ausgeschlossen. Wenn sie von diesem wäre, könnte sie nur in die fünfziger Jahre fallen. Dagegen spricht nun freilich alles, Auffassung, Formensprache, vor allem die Farben, von denen einige auf der Palette des jüngern Lucas nie vorkommen. Janitschek (S. 493) setzt das Bild an den Anfang der zwanziger Jahre, doch wüsste ich vor der Hand kein anderes aus dieser Zeit zu nennen, das zu ihm stimmen würde. Man wird vielleicht der Wahrheit am nächsten kommen, wenn man es dicht an das Jahr 1515 heranrückt. Christus z. B. hat fast dasselbe Gesicht wie auf dem Budapester Bild, genannt die drei Elementarschläge. Manche weibliche Köpfe erinnern an die h. Katharina und Barbara in Dresden (CrA. 129. 130) und an das Wörlitzer Marienbild von 1516 (CrA. 10), manche männliche auch an einige der Chemnitzer Bilder, die aber wohl etwas später sein mögen. Andererseits sind noch starke Anklänge vorhanden an die 1512 veröffentlichten Holzschnitte zu dem Büchlein Adams von Fulda (besonders an die Erschaffung der Eva, Verkündigung, Christi Höllenfahrt), sowie an die wohl noch etwas frühere Himmelsleiter und Hölle L. 51 und 51a.

Man vergleiche ausserdem die Auferstehung B. 19, wo Christus und die schlafenden Wächter vielfach an dieselben Gestalten des Bildes in Aschaffenburg erinnern.

Aus derselben Zeit wie dieses werden auch die beiden Altarflügel mit 6 Heiligen im Museum zu Darmstadt (Nr. 243a, CrA. 137) stammen. Dargestellt sind links Jakobus der Ältere, Mathäus und Andreas, rechts Johannes der Täufer, Erasmus und Christoph. Man vergleiche auf dem Aschaffenburger Bilde nur die Köpfe der Erlösten in der Vorhölle, vor allem aber die Füsse, bei denen die Übereinstimmung besonders gross ist.

Stilistisch stimmt mit den Darmstädter Heiligen überein ein beiderseitig bemalter Altarflügel im Museum des Altertumsvereins in Torgau; er stammt aus der dortigen Franziskanerkirche. Auf der einen Seite ist der h. Nikolaus dargestellt, auf der andern der h. Rochus, fast dieselbe Gestalt, wie Jakobus der Ältere in Darmstadt. Diese beiden Bilder sind auch deshalb beachtenswert, weil sie noch keine moderne Restauration erlitten haben, also die alte Temperatechnik deutlich zur Anschauung bringen.

In die Zeit von 1510—1515 gehören nun wahrscheinlich auch zwei Bildnisse ohne jede Bezeichnung, die aber doch auf Grund ihrer allgemeinen Haltung, namentlich der Farbengebung und der Malweise, als echte Werke Lucas Cranachs gelten dürfen. Wir wissen bis jetzt nicht, wer die Dargestellten sind, sonst könnten wir auch die Entstehungszeit dieser Bildnisse mit mehr Sicherheit bestimmen, als dies aus stilistischen Gründen möglich ist. Das eine ist ein weibliches Brustbildnis in kaiserlichem Besitze (im Berliner Schloss; CrA. 122), das andere ziemlich schlecht erhaltene das Brustbild eines Pilgers in der Sammlung des † Dr. Schubart in München (CrA. 123). Was der Pilger als Schmuck am Hute trägt, sind selbstverständlich keine gekreuzten Schwerter, sondern Pilgerstäbe (man vergleiche z. B. nur Jakobus den Älteren auf dem Darmstädter Bilde CrA. 137), und die Folgerung, er habe dem kursächsischen Hause angehört, ist deshalb durchaus irrig.

Da ich die Bilder aus dem Jahre 1515 und 1516 schon vorher besprochen habe, gehe ich nun zu denen der folgenden Zeit über.

Aus dem Jahre 1517 giebt es keine Bilder, die bezeichnet und datiert wären, dagegen ist das Jahr 1518 um so reicher an solchen.

Es sind dies zunächst: 1. Eine Maria mit dem Kind in der

Landschaft im Dom von Gross-Glogau (CrA. 12), ein Bild, das jetzt nur noch mit gewissen Einschränkungen als Werk Cranachs gelten darf. Die Fleischtöne, namentlich die Schminke im Gesicht Marias, gehören ganz sicher nicht ihm, sondern einem modernen Restaurator an. 2. Ein ganz ähnliches Marienbild im Besitz des Grossherzogs von Weimar. 3. Der Sterbende im Leipziger Museum (Nr. 40. CrA. 11). 4. Ein männliches und ein dazu gehöriges weibliches Bildnis im Besitz des Hofrats Gröbbels in Donaueschingen. Ich sah sie dort im August 1897. Die Wappen auf den Rückseiten kommen vereinigt auf einem cranachschen Bilde im Leipziger Museum (Nr. 45), der Verklärung Christi, vor und gehören, wie es scheint, dem Leipziger Ulrich Lindacker und seiner Frau an (vergl. Beschreibende Darstellung der Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, XVII. Heft, Stadt Leipzig, S. 25: Das erste Wappen links).

Auch die ruhende Quellnymphe in der Sammlung des † Herrn Dr. Martin Schubart in München (CrA. 13) ist mit der Schlange und 1518 bezeichnet, und die Echtheit dieser Bezeichnung ist bisher von keiner Seite angefochten worden. Thatsächlich ist aber die Schlange so, wie man sie jetzt auf dem Bilde sieht, nicht ursprünglich, die Flügel kommen echt in dieser Form nie vor, wohl aber sind sie so oft gefälscht anzutreffen. Möglicherweise steckt ein Rest der ursprünglichen Flügel noch darunter. Der Schlangenleib dagegen giebt weniger Anlass zu Zweifeln; ebenso die Zahl 1518. Doch ist der Ort, wo die Bezeichnung angebracht ist, immerhin etwas auffällig. Freilich, wenn das Bild nicht datiert wäre, würde ich nicht daran denken, es schon 1518 ansetzen. Der Kopf der Nymphe berührt fremdartig, es ist schon etwas von der Manier darin, die eigentlich erst später auftritt. Auch in seiner Gesamterscheinung fällt das Bild ziemlich ab gegen die übrigen des Jahres 1518 und die ihrem Stil nach derselben Zeit angehörenden. Da die warmen Töne fast ganz fehlen, macht es einen merkwürdig nüchternen Eindruck, wie eigentlich kein Bild dieser Zeit. Es ist stark restauriert und scheint auch sonst noch allerhand Wandlungen durchgemacht zu haben. Bei schärferem Zusehen bemerkt man z. B. oberhalb, zum Teil auch unterhalb des Körpers die Umrisse einer andern Gestalt, die wesentlich anders verliefen.

Wie ganz anders als dieses fügt sich doch ein Bild im Weimarer Museum (Nr. 23, Grünewald genannt) in die Entwickelung ein, die Maria am Betpult mit einem Stifter vom Jahre 1518! Obwohl das

Bild keine Bezeichnung trägt, ist es doch ein echter Cranach und als solcher gar nicht zu bezweifeln. Die Ähnlichkeit mit den jugendlichen Frauen, namentlich den Marien, auf den Bildern dieser Zeit muss ohne weiteres in die Augen fallen!

Nicht bezeichnet und nicht datiert, aber sicher von Cranach und sicher 1518 vollendet ist das Altarwerk der Katharinenkirche in Zwickau mit zwei beweglichen und zwei festen Flügeln. Das Mittelbild zeigt die Fusswaschung, die beweglichen Flügel (CrA. 100) innen die Stifter Friedrich den Weisen und Johann den Beständigen mit ihren Schutzheiligen Bartholomäus und Jakobus dem Älteren, aussen Christus am Ölberg und Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, die feststehenden Flügel links Kaiser Heinrich, rechts Kaiserin Kunigunde, die Staffel die Anbetung der Könige. Was sonst noch an dem Werke gemalt ist, stammt aus späterer Zeit. Nach der Descriptio Urbis Cycneae von Laurentius Wilhelmus, Zwickau 1633, S. 213 traf das Werk 1518 am Sonnabend nach Concept. Mariae = 11. Dezember, von Wittenberg, wo es „von Lucas Crannach verfertiget“, in Zwickau ein und wurde auf dem Kunigundenaltar der Marienkirche aufgestellt, dann beim Umbau der Kirche in den Chor des Barfüsser-Klosters versetzt und danach 1534 Mittwoch nach Thomae (23. Dezember) auf dem Hochaltar der Katharinenkirche aufgestellt, wo es noch heute steht. Leider ist das Werk, wenigstens seiner farbigen Wirkung nach, nur noch in beschränktem Sinne als ein echter Cranach, der es ursprünglich war, zu bezeichnen, da es von dem früheren Restaurator der Dresdener Galerie, Schmidt, teilweise gründlich überschmiert und seines ursprünglichen Charakters beraubt worden ist. Unter den Jüngern Christi bei der Fusswaschung treten uns verschiedene neue Typen vor Augen, die von den bisher gebrauchten doch ziemlich abweichen. Ob hier etwa eine Beteiligung von Schülern anzunehmen ist, lässt sich vorläufig kaum entscheiden.

Nicht bezeichnet und nicht datiert, aber nach einer gleichzeitigen Inschrift auf der Rückseite von Lucas Cranach 1518 gemalt ist das Bildnis des Gerh. Volk im Leipziger Museum (Katalog von 1897 (19. Auflage) S. 97 Nr. 727. CrA. 109). Auch ohne die Inschrift würde man es auf Grund des bezeichneten Berliner Bildnisses von 1515 für einen Cranach halten müssen. Es steht freilich nicht so hoch, wie dieses, ist auch nicht wohl erhalten.

Aus derselben Zeit wie die beiden Marienbilder in Grossglogau und im Besitz des Grossherzogs von Weimar muss die mit einer Schlange

in derselben Form bezeichnete, in ganz lichten Tönen gemalte Maria mit dem Kind in der Landschaft in Karlsruhe (Nr. 108. CrA. 79) sein. Die Übereinstimmung mit jenen beiden ist im Allgemeinen, wie im Besondern so stark, dass das Bild wohl kaum, wie nach dem Katalog der Cranachausstellung die gangbare Ansicht zu sein scheint, „bald nach 1520" entstanden ist. Ich kenne wenigstens kein einziges Bild der Zeit nach 1520, dem es stilistisch so nahe stände, wie jenen beiden Marienbildern von 1518.

In die Nähe dieser drei Marienbilder gehört nun jedenfalls auch die bezeichnete sogenannte Verlobung der h. Katharina in Budapest (Kat. Nr. 133, CrA. 73), zunächst wegen der grossen Ähnlichkeit des Kindes mit dem in Grossglogau, dann wegen der weiblichen Kopftypen, die im Vergleich zu denen des Wörlitzer Bildes von 1516 schon viel weiter nach denen der zwanziger Jahre zu entwickelt sind. Man vergleiche z. B. einen Kopf wie den der h. Margarethe ganz links mit den Köpfen des Berliner Bildes von 1526, Bathseba im Bade. Man könnte deshalb mit einigem Rechte das Budapester Bild sogar ganz an das Ende des zweiten Jahrzehnts setzen. Die leuchtende Farbenwirkung des Bildes ist übrigens trügerisch: die geleckten und geschminkten Gesichter sind das Werk eines modernen Restaurators.

Hier müsste nun auch die kleine Anna selbdritt der Berliner Galerie (Nr. 567 A) eingereiht werden. Wir finden hier dasselbe liebliche Kindchen, wie in Budapest und wie auf den drei Marienbildern in Weimar, Grossglogau und Karlsruhe, ferner dieselben Engel, dieselbe Behandlung der Landschaft; auch eine ziemlich in die Augen fallende Ähnlichkeit zwischen der Maria hier und der h. Barbara in Budapest. Die ganz geringfügigen Unterschiede in der Technik erklären sich daraus, dass Cranach bei dem Berliner Bilde etwas mehr mit dem spitzen Pinsel gearbeitet hat, als bei den übrigen, was er bei kleineren Gestalten immer thut.

Der Stil des Sterbenden in Leipzig (Nr. 40. CrA. 11) von 1518 giebt uns das Recht, auch die kleine Kreuzigung in Frankfurt (Nr. 87. CrA. 77) etwa in dies Jahr zu versetzen. Die Schlange, die ganz deutlich zwei Flügel hat, ist der in Leipzig sehr verwandt. Unterschiede in Bezug auf Formensprache, Farbengebung, Technik zwischen diesen Bildern giebt es nicht. Zu der den Kreuzesstamm umfassenden Magdalena vergleiche man die Magdalena auf der Wesendonckschen Kreuzigung von 1515 (CrA. 9) und der Beweinung Christi in Budapest

(CrA. 144). Noch erwähnen will ich, dass die Gestalt Christi ganz dieselbe ist, wie auf dem Zwickauer Altar von 1518 (CrA. 100 B). Wie Janitschek die Frankfurter Kreuzigung nur für ein Werkstattbild erklären konnte, kann man eigentlich nicht recht begreifen.

Aus der Zeit um 1518 stammt wohl auch das Bildnis Friedrichs des Weisen mit der Landschaft im Hintergrund, im Besitze des Prinzen Georg von Sachsen (CrA. 74), denn es stimmt mit dem Bildnis auf dem Zwickauer Altar vollkommen überein. Auf jeden Fall muss es noch vor 1522 entstanden sein. Von diesem Jahre ab trug nämlich Friedrich der Weise, wie ein Bildnis von 1522 im Herzoglichen Museum zu Gotha und spätere Bildnisse (z. B. CrA. 20. 119) beweisen, anstatt der glattrasierten Oberlippe einen Schnurrbart, anstatt der Drahthaube ein Barett, die sogenannte Reformatorenkappe. Ob er wirklich erst 1522 oder vielleicht schon eher zu dieser Änderung der Tracht übergegangen ist, wird sich wohl auch noch genauer ermitteln lassen.

Befremdlich wirkt, trotz der durchaus echten Bezeichnung (Schlange mit doppelten Flügeln) ein Bild der Dresdener Galerie (Nr. 1907. CrA. 75), der Abschied Christi von seiner Mutter, der um diese Zeit entstanden sein mag. Das Bild steht der ruhenden Quellnymphe der Sammlung Schubart in München (CrA. 13) ziemlich nahe. Wir haben hier zunächst eine ähnliche Landschaft mit einer hohen Tanne und jungen blühenden Kiefern. Der Kopf Magdalenas erinnert etwas an den der Nymphe; hier zeigt sich ebenfalls schon eine gewisse Manier, von der die andern Bilder dieser Zeit noch frei sind. Die anderen weiblichen Köpfe klingen an die der Beweinung Christi in Jüterbog (CrA. 108 A) an. Besonders auffällig aber ist der kühle Ton, auf den das Bild gestimmt ist. Namentlich in der Landschaft fehlen die warmen Töne ganz, dafür finden wir andere mit grau gemischte, die sonst bei Luc. Cranach nicht vorkommen. Das Bild sticht dadurch merkwürdig von seiner Umgebung ab, vorausgesetzt, dass es wirklich in diese Zeit gehört. Und nun der Kopf Christi, der so ganz anders ist, als sonst bei Lucas Cranach, und vollends die linke Hand mit den, wie es scheint, von der Gicht krumm gezogenen Fingern! Erinnern diese beiden Hände nicht auffällig an die Hand Luthers auf dem Kupferstich von 1520 (dem mit der Nische P. 8. Sch. II, 190 Nr. 7. L. 63), der allerdings bezeichnet, aber sicher nicht von Lucas Cranach ist? Für mich ist dies Dresdener Bild vorläufig noch ein Rätsel.

Aus dem Jahre 1519 stammt der grosse Wandelaltar der Gottes-

ackerkirche in Grimma, der sich früher in der Nikolaikirche befand. Im Schrein, den Innenseiten des ersten Flügelpaares und der Staffel befinden sich geschnitzte Figuren, alles übrige ist gemalt. Es ergeben sich zwei Bilderfolgen zu je acht Darstellungen, die erste aus dem Leben des h. Nikolaus, die zweite aus der Leidensgeschichte Christi. Dass diese Bilder von Cranach herrühren, ist weder durch eine Künstlerbezeichnung, noch durch irgendwelche Urkunden beglaubigt. Doch reden sie selbst eine Sprache, die deutlich genug ist, um an ihr sofort den Meister Lucas zu erkennen. Die acht Bilder der Nikolauslegende sind durchaus eigenhändig und künstlerisch bedeutsam, die Passionsszenen fallen dagegen recht ab, wie sie überhaupt nie Cranachs starke Seite gebildet haben. Dies gilt namentlich von den feststehenden Flügeln. Ich komme an einer andern Stelle auf dieses Altarwerk ausführlicher zu sprechen.

Eine Darstellung von Venus und Amor aus dem Jahre 1520, von der bisher nichts bekannt war, befindet sich im Besitz des Königs von Rumänien (vergl. K. Woermann im wissenschaftlichen Verzeichnis der Cranachausstellung, Anmerkung zu Nr. 5).

Eine Kreuztragung in der Galerie in Donaueschingen (Nr. 98. CrA. 14) ist zwar 1520 datiert, hat aber ausserdem noch die Schlange in der Form, die erst im Jahre 1537 zur Anwendung gekommen ist. Es liegt hier also eine Fälschung in der Bezeichnung vor. Das Bild selbst würde seinem Stil nach recht gut in die Jahre 1515 bis 1520 passen, es finden sich wenigstens gewisse Beziehungen zu den Passionsszenen von 1519 in Grimma. Dann wäre also wenigstens die Jahreszahl 1520 echt und nur die Schlange gefälscht. Ob es freilich Cranach selbst zuzuschreiben ist, ist eine andere Frage. Es findet sich doch manches Fremdartige in dem Bilde, das auf die Hand eines Schülers weist.

Die Jahreszahl 1521 trägt ein grösseres Bild in der Klosterkirche in Berlin, Christi Abschied von den Frauen auf dem Wege nach Jerusalem. Obwohl es nicht bezeichnet ist, erkennt man doch in jeder Gestalt die künstlerische Handschrift Cranachs. Überdies wird es auch schon von älteren Forschern als dessen Werk angeführt (vergl. Heller S. 56).

Ebenfalls in der Klosterkirche in Berlin befindet sich eine Beweinung Christi, die wegen der grossen, zum Teil wörtlichen Übereinstimmungen mit Gestalten des vorigen Bildes gleichfalls von

Cranach sein muss und höchst wahrscheinlich auch um dieselbe Zeit entstanden ist.

Aus dem Jahre 1521 stammt das schöne, mit der Schlange bezeichnete Bildnis eines 22jährigen vornehm gekleideten Mannes in der Schweriner Galerie (Nr. 156. CrA. 15).

An das Ende des Jahres 1521 fällt nun auch das Bildnis Luthers als Junker Jörg, das die Leipziger Stadtbibliothek besitzt (CrA. 114). Es ist während des heimlichen Aufenthaltes Luthers in Wittenberg in der ersten Dezemberwoche 1521 gemalt. Durch mancherlei Nachrichten aus Wittenberg beunruhigt, brach Luther, von einem Knecht begleitet, Anfang Dezember von der Wartburg auf. Infolge seines veränderten Aussehens, des Bartes, der ritterlichen Kleidung, gelangte er unerkannt nach Leipzig, wo er am 3. Dezember Mittags eintraf, um nach kurzer Rast bei dem Schänkwirt Hans Wagner nach Wittenberg weiter zu reiten. Wegen der Kürze des Wintertages ist er wohl kaum noch am dritten, sondern erst am vierten Dezember dort angekommen. Etwa acht Tage darauf ist er auf der Rückreise nach der Wartburg wieder bei dem Leipziger Wirte zu Mittag eingekehrt.*)

In den wenigen Tagen, die sich Luther damals heimlich in Wittenberg aufhielt, hat sich nun Lucas Cranach beeilt, den Junker Jörg im Bilde festzuhalten. Die Geschichte, wie die herbeigerufenen nächsten Freunde den fremden Ritter erkannt haben, ist ja oft genug nach den zeitgenössischen Berichten erzählt worden, so dass ich sie hier übergehen kann.

Es giebt einige gemalte Bildnisse Luthers als Junker Jörg, von diesen darf aber allein das Leipziger den Anspruch erheben, das in der ersten Dezemberwoche 1521 entstandene Urbild zu sein. Leider ist es nicht mehr gut erhalten. Es war aber einmal eins der feinsten Bildnisse, die Lucas Cranach gemalt hat. Nach diesem ist dann der bekannte Holzschnitt L. 54 gezeichnet worden, den ich auf S. 63 besprochen habe. Er zeigt deshalb auch den Kopf von der entgegengesetzten Seite.

Eine andere Entstehungszeit des Bildes, etwa nach Luthers endgiltiger Rückkehr von der Wartburg nach Wittenberg, die am 6. März 1522 erfolgte, ist deshalb nicht möglich, weil Luther damals unterwegs

---

*) Man vergleiche darüber den Aufsatz „Luther in Leipzig“ von G. Wustmann in dessen Buche: Aus Leipzigs Vergangenheit, Leipzig 1885, S. 64—66.

predigte, natürlich als der frühere Mönch, nicht mehr als der Ritter Georg. Es ist auch, soviel ich weiss, nirgends überliefert, dass er bei seiner Rückkehr noch den Bart getragen habe.

Aus dem Jahre 1522 sind mir zwei Bilder bekannt, die ich aber nicht als eigenhändige Werke Lucas Cranachs anerkennen kann, obgleich sie mit der Schlange bezeichnet sind. Es ist dies erstens der verliebte Alte in der Nationalgalerie in Budapest (Nr. 130. CrA. 16) und zweitens das Bildnis Friedrichs des Weisen in Gotha (Nr. 352), das erste datierte, auf dem der Fürst mit Schnurrbart und Barett dargestellt ist.

1522 sind wahrscheinlich auch noch die zwei grossen auf beiden Seiten bemalten Altarflügel des Naumburger Domes (CrA. 156) entstanden, die nach den Stifterbildnissen mit ihren Wappen eigentlich in eine frühere Zeit, nämlich die Jahre 1512—17, versetzt werden müssten. Sie sind ganz sicher nicht von Luc. Cranach, sondern zeigen deutlich ausgeprägt die Hand eines seiner Schüler, des Pseudogrünewald.

Dagegen sind zwei kleinere Altarflügel im Naumburger Dom, auf denen Christus als Schmerzensmann und die trauernde Maria, sowie die Verkündigung dargestellt ist, schöne, sichere Werke Lucas Cranachs noch vor 1522, wahrscheinlich aber aus noch viel früherer Zeit. Ein bestimmtes Urteil will ich hier deshalb nicht abgeben, weil ich sie schon längere Zeit nicht mehr gesehen und mit andern Bildern verglichen habe. Dies und anderes hole ich bei passender Gelegenheit nach.

Ich habe eben den Namen des sogen. Pseudogrünewald genannt. Man hat diesen Unbekannten von jeher in die engsten Beziehungen zu Lucas Cranach gebracht, ja man hält ihn sogar für Lucas Cranach selbst. Eine Einigung darüber ist bis jetzt unter den Forschern nicht erzielt worden. Es ist daher nötig, diese ganze Frage einmal gründlicher und von einer andern Seite, als dies bisher geschehen, zu behandeln.

III.

Die Pseudogrünewald-Frage und ihre Lösung.

1. Die Entwickelung der Frage.

Schon Erzbischof Ernst von Magdeburg hatte sich mit dem Gedanken getragen, in seiner Residenz Halle ein Kollegiatstift zu gründen. Als der Markgraf Albrecht von Brandenburg nach Ernsts Tode im Jahre 1513 den erzbischöflichen Stuhl von Magdeburg bestieg, übernahm er den Plan seines Vorgängers, aber es dauerte noch bis zum Jahre 1520, ehe die Gründung des Stiftes thatsächlich erfolgte. Obgleich nun vor 1520 von einem Kollegiatstift in Halle keine Rede sein kann, gab es doch schon eine Art Stiftskirche: die Kapelle der h. Magdalena auf der Moritzburg. Albrecht hatte, da die päpstliche Erlaubnis zur Gründung des Stiftes bald nach Ernsts Tode eingetroffeu war, diese Kapelle schon am 22. Juli 1514 dazu geweiht. Als nun das Stift 1520 wirklich ins Leben gerufen war, da genügte selbstverständlich die kleine Schlosskapelle weder den Ansprüchen Albrechts, noch denen des Stifts, und er beschloss sofort, an ihrer Stelle eine grosse Domkirche zu errichten. Albrecht plante aber durchaus nicht einen von Grund auf neuen Bau, der ja kaum rasch genug hätte gefördert werden können, sondern er liess sich von den Dominikanern ihre alte Kirche „zum heiligen Kreuz" abtreten und baute diese um. Am 8. September 1521 war der Umbau soweit vorgeschritten, dass die kostbaren Reliquien, die Albrecht und schon sein Vorgänger Ernst gesammelt hatten, aus der Schlosskapelle in feierlicher Prozession nach der neuen Stiftskirche übergeführt werden konnten, um am Tage darauf dem Volke gezeigt zu werden. Aber der Bau war deshalb noch lange nicht vollendet. Erst am 23. August

1523 erfolgte die Einweihung der gänzlich erneuerten Kirche, die dadurch auch dem Gottesdienst übergeben wurde. Wie es scheint, fehlte aber auch damals noch sehr viel von der inneren Ausstattung, soweit sie nicht für die Zwecke des Gottesdienstes unbedingt erforderlich war, also namentlich manches kostbare Werk der Malerei und Plastik, das die Kirche später besass und das dann dichterisch verherrlicht worden ist. Die Statuen an den Pfeilern, Christus mit den Aposteln und den drei Titelheiligen der Kirche, Moritz, Magdalena und Erasmus, sind wohl erst 1525 fertig geworden (wenigstens trägt der h. Moritz diese Zahl an der Konsole), die Kanzel gar erst 1526. Nach einem 1525 angelegten Verzeichnis befanden sich aber in diesem Jahre schon eine grosse Anzahl von Tafelgemälden in der Kirche (vergl. v. Térey, Kardinal Albrecht von Brandenburg S. 80—81), doch werden es kaum alle gewesen sein, die die Kirche überhaupt geschmückt haben, solange sie den Zwecken des Kollegiatstiftes diente. Jedenfalls ist der Kardinal Albrecht (die Kardinalswürde erhielt er am 1. August 1518), als einer der kunstsinnigsten Fürsten jener Zeit, auch noch weiter bemüht gewesen, die Kirche mit allerhand Kunstwerken auszustatten.

Freilich konnte er sich nicht lange seiner neuen Stiftung erfreuen. Die Reformation brach auch in Halle siegreich ein, vergebens von ihm bekämpft, und die Stadt, die ihm anfangs so lieb gewesen, wurde ihm verhasst wie keine. Er sah sich 1541 gezwungen, das Kollegiatstift aufzulösen; am 7. Dezember 1541 liess er auch die Stiftskirche schliessen, nachdem er die kostbaren Reliquien und Kunstschätze teils nach Mainz, teils nach Aschaffenburg hatte bringen lassen. Er selbst zog sich in sein Mainzer Erzbistum zurück und ist bis zu seinem 1545 erfolgten Tode nicht wieder nach Halle gekommen.*)

Die Tafelbilder, die nach Aschaffenburg gebracht worden waren,

---

*) Für die vorliegende kurze Darstellung, die in einigen wesentlichen Punkten die bisher in der kunstgeschichtlichen Literatur verbreiteten Ansichten berichtigt, habe ich in der Hauptsache nur zwei Werke benützt: Gust. Hertzberg, Geschichte der Stadt Halle an der Saale, 2. Band, Halle 1891 und J. May, Der Kurfürst, Kardinal und Erzbischof Albrecht II. von Mainz und Magdeburg, München 1869—75. Völlige Klarheit wird über diese Dinge aber erst eine Arbeit meines Freundes Paul Redlich bringen, die auf reichem urkundlichem Material aufgebaut, unter dem Titel „Kardinal Albrecht von Brandenburg und das neue Stift zu Halle, 1520—1541", demnächst im Verlag von Franz Kirchheim in Mainz erscheinen wird. Alle Freunde Cranachs und Pseudogrünewalds seien schon jetzt auf dies Buch hingewiesen.

fanden dort eine neue ihrer würdige Stätte in der dem h. Petrus und Alexander geweihten Stiftskirche. Als aber das alte Aschaffenburger Kollegiatstift nach dem Reichsdeputations-Hauptschluss vom 25. Februar 1803 aufgelöst wurde, wurden sie in die Galerie des kurfürstlichen Schlosses übergeführt; nur einige verblieben der Kirche. Es waren dies Christi Höllenfahrt und Auferstehung und der h. Valentin, die sich noch heute in der Kirche befinden, ferner eine Beweinung Christi, die aber später in die königl. Galerie in Augsburg gekommen ist (vergl. Heller 2. Aufl. S. 49).

Diese Bilder nun, die sich also ursprünglich in Halle befanden, die meisten wohl in der dem h. Moritz und der Maria Magdalena geweihten Stiftskirche, einige vielleicht in der kleinen Schlosskapelle und in den Gemächern des Kardinals Albrecht auf der Moritzburg, und die auf jeden Fall alle von diesem bestellt und gestiftet worden sind, die dann bei der Auflösung des Kollegiatstiftes 1541 nach Aschaffenburg in die Stiftskirche gelangten und 1803 zum grössten Teil der Schlossgalerie einverleibt wurden, diese Bilder sind es, die später die deutschen Kunstforscher zunächst viel beschäftigen, dann gegen einander in Harnisch bringen sollten und die nun auch den Gegenstand der folgenden kritischen Untersuchungen abgeben werden.

Bevor man sich aber mit ihnen beschäftigen konnte, mussten sie allgemeiner bekannt sein. Vorläufig war ihr Ruhm nicht sehr weit über den Bannkreis Aschaffenburgs hinaus verbreitet. Aschaffenburg lag in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts ebensowenig an der Heerstrasse, die die deutschen Kunstforscher zogen, wie noch heutzutage. Franz Kugler z. B. kannte 1837 noch kein einziges dieser Bilder, wie aus der ersten Auflage seines Handbuches der Geschichte der Malerei hervorgeht. Auch Nagler führt sie in den bis 1837 erschienenen Bänden seines Künstler-Lexikons weder unter Cranach noch unter Grünewald an, obgleich „ein grosser Teil der Gemälde“ in Aschaffenburg für Werke von Lukas Cranach galt, andere für angebliche Werke des Mathias (oder Mathäus*) Grünewald gehalten wurden, wie aus der 1837 veröffentlichten „Beschreibung der vormaligen Kollegiatstifts-Kirche zu den HH. Peter und Alexander in Aschaffenburg“ von J. May (Archiv des historischen Vereins für den Untermainkreis, 4. Band, 2. Heft, Würzburg 1837, S. 15. 16. 108) hervorgeht. Nur der fleissige Fiorillo

*) Die älteren Forscher schwanken fortwährend zwischen beiden Vornamen. Der richtige, Mathias, kam erst in den siebziger Jahren zu allgemeiner Geltung.

erwähnt schon 1816 in seiner Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden, 2. Band (Hannover 1817) auf S. 370 in der Biographie Lucas Cranachs eines folgendermassen: „Unter den Gemälden in der Galerie zu Aschaffenburg wird von Cranach ein messelesender Papst gewiesen. Im Hintergrund sieht man Albrecht von Brandenburg.“ Heller benutzte diesen Hinweis fast wörtlich in der 1820 vollendeten 1. Auflage seines Werkes über Lucas Cranach (S. 176), ohne das Bild wohl selbst gesehen zu haben.

Das wurde plötzlich anders, als die fünf grössten und schönsten dieser Bilder, die für Werke von Math. Grünewald gehalten wurden (J. May S. 15), ihrem beschaulichen Dasein im Aschaffenburger Schlosse entrissen und auf Befehl König Ludwigs, der sie wohl selbst ausgewählt hatte, in die Pinakothek in München aufgenommen wurden. Am 10. März 1836 gingen sie nach München ab (vergl. Merkel, die Miniaturen und Manuskripte der Hof-Bibliothek in Aschaffenburg. Aschaffenburg 1836, S. 11). Als die Pinakothek am 16. Oktober 1836 für das Publikum eröffnet wurde, wurden sie zum ersten Male einem grösseren Kreise zugänglich. Unter den Altdeutschen der Pinakothek nahmen diese fünf Bilder, der h. Moritz mit dem h. Erasmus und als Flügel dazu die Heiligen Magdalena, Lazarus, Chrysostomus und Martha, sofort eine bedeutende Stellung ein. Durch das von Georg von Dillis verfasste erste Verzeichnis der Gemälde in der königlichen Pinakothek, das im Januar 1838 erschien, fanden sie als Werke des Math. Grünewald nun auch in die kunstgeschichtliche Literatur Eingang. Und wie 1838, so werden sie auch noch im neuesten wissenschaftlichen Katalog der Pinakothek gemeinsam unter dem Namen Mathias Grünewalds aufgeführt, wenn auch in einer ganz klein gedruckten Anmerkung, die aber der gewöhnliche Besucher nicht liest, gesagt wird, dass die vier Flügel nicht von dem Meister des Mittelbildes herrühren.

Der erste Forscher, der sich mit dem Meister dieser Bilder näher beschäftigte, war Passavant. Er behandelte ihn am Schlusse seiner „Beiträge zur Kenntnis der alten Malerschulen in Deutschland“ im 22. Jahrgang des Kunstblattes (Nr. 104 vom 30. Dezember 1841) auf S. 430—31. Dieser für unsere Frage ungemein wichtige Aufsatz ist reich an fehlerhaften Angaben und willkürlichen Vermutungen. Ohne sich an die alte in Aschaffenburg damals noch verbreitete Überlieferung zu halten, nach der die fünf Bilder in der Pinakothek mit denen, die sich noch in Aschaffenburg befanden, wahrscheinlich sämtlich aus der

Domkirche zu Halle stammten, nahm Passavant, vermutlich um den Namen, den sie trugen, besser mit den Nachrichten in Verbindung zu bringen, die Sandrart über den aus Aschaffenburg stammenden Mathias Grünewald überliefert hatte, ohne weiteres an, diese Bilder seien in Aschaffenburg, dessen „Aufenthaltsorte“ (wovon Sandrart nichts sagt), entstanden. Er behauptete sogar, sie wären dort „aus Unkenntnis längere Zeit hindurch dem Miniaturmaler Nicolaus Glockenton aus Nürnberg zugeschrieben worden“, eine Angabe, die der Überlieferung direkt ins Gesicht schlägt und wahrscheinlich auf allzu flüchtiger Lesung von Merkels Schrift über die Miniaturen der Aschaffenburger Bibliothek beruht. Er nahm ferner an, dass die fünf grossen Tafeln in der Pinakothek den ehemaligen Hauptaltar der Stiftskirche in Aschaffenburg geschmückt hätten und dass der noch in der Stiftskirche befindliche h. Valentin ursprünglich wahrscheinlich zu demselben Altar gehört habe. Endlich vermutete er auch, dass die sechs kleineren Altarflügel mit Heiligen in der Aschaffenburger Schlossgalerie Teile desselben Altars gewesen seien.

Von demselben Künstler führt er nun in seinem Aufsatze kurz noch einige andere Bilder an, mehrere Bildnisse in Wien, mehrere Heilige in der Bibliothekssammlung in Mainz und andere in der Verlassenschaft des Kunsthändlers Metzler; dann spricht er etwas genauer von zwei Bildern in Frankfurt, die schon Sandrart als Werke des Mathias Grünewald genannt hat; ausserdem beschreibt er noch ein Marienbild mit dem Stifter und dem h. Bartholomäus im Besitz des Rentamtmanns Kees in Aschaffenburg, dasselbe, das später der Geh. Hofrat Dr. Schäfer in Darmstadt erworben hat (CrA. 128).

Vom heutigen Standpunkte aus kann man nicht gerade sagen, dass Passavant bei der Zusammenstellung dieser Bilder allzu kritisch vorgegangen sei. Massgebend war für ihn einerseits Sandrart, andererseits die Überlieferung, die einige der Aschaffenburger Bilder mit Grünewald in Verbindung gebracht hatte, in einem Falle, wie die Zukunft gelehrt hat, ganz mit Recht. Bei den Wiener Bildnissen aber lag eine ganz willkürliche Taufe Christian von Mechels vor. Sie sind in unserer Zeit meist dem Bernhard Strigel zugewiesen worden.

Für das Charakterbild des Künstlers, das Passavant nun zu entwerfen suchte, waren vor allem die fünf Bilder in München und die in Aschaffenburg bestimmend. Aus ihnen sprang ihm sofort eine gewisse Verwandtschaft mit Lucas Cranach in die Augen, namentlich in der

Landschaft, der Gewandung, der Behandlung der Haare und des Pelzwerks. Aus dieser Übereinstimmung schloss er, dass Grünewald „mit Lucas Cranach in nahem Verhältnis gestanden, vielleicht dessen Lehrer oder Mitschüler gewesen.“ Er fährt weiter fort: „Diese Annahme gewinnt noch dadurch an Wahrscheinlichkeit, dass einige der Aschaffenburger Gemälde aus Halle stammen .... Befanden sich unter den von Halle nach Aschaffenburg geführten Gemälden einige von Math. Grünewald, so wäre dessen Aufenthalt in dem nördlichen Deutschland erwiesen und dessen Übereinstimmung mit der Behandlungsweise des Lucas Cranach leicht erklärlich.“

Passavants Aufsatz bildete die Grundlage für alle weiteren Forschungen über Mathias Grünewald. Bei dem Ansehen, das Passavant als Kenner genoss, hielt es niemand für nötig, die Richtigkeit der Voraussetzungen für seine Behauptungen zu prüfen.

Aber auch der als Kenner vielleicht noch berühmtere Waagen war auf seinen Reisen durch Deutschland zu denselben Ergebnissen über Grünewald gekommen, unabhängig von Passavant und fast zu derselben Zeit wie dieser. Die fünf Bilder der Münchener Pinakothek waren der Ausgangspunkt für ihn, und das erste Werk, das er von ihnen aus dem Mathias Grünewald zuschrieb, war der Pflocksche Altar in der Annenkirche in Annaberg. Auch die Flügelbilder des Bergknappschaftsaltars in derselben Kirche waren seiner Ansicht nach wenn nicht von Grünewald selbst, so doch gewiss von einem in seiner Schule gebildeten Meister. Im Kloster Heilsbronn in Franken war er geneigt, ihm die Flügel eines Altars zuzuweisen. Das war schon 1839. Als er 1842 nach Aschaffenburg kam, erkannte er natürlich die Bilder in der Schlossgalerie, die schon Passavant für Grünewald in Anspruch genommen hatte, als Werke teils von diesem selbst, teils von seinen Schülern an und fügte ihnen noch die beiden Gregorsmessen hinzu, von denen die eine noch 1816 bei Fiorillo den Namen Cranachs geführt hatte. Sein Urteil über diese Bilder lautete folgendermassen: „Manche seiner männlichen Charaktere, die meisten seiner weiblichen erinnern auffallend an Lucas Cranach den Älteren. Dasselbe gilt für die Frauen auch in Tracht und Färbung, für alle Personen endlich in der Weise, wie die Hände gezeichnet sind. Nach allem diesem bin ich fest überzeugt, in diesem Grünewald den bisher unbekannten Lehrer des Lucas Cranach gefunden zu haben.“ Auch bei dem h. Valentin in der Stiftskirche meinte er, dass er dem Grünewald wohl mit Recht zugeschrieben werde,

und die Höllenfahrt und Auferstehung Christi hielt er sicher für ein Werk aus dessen Schule. Zu diesen Bildern in Aschaffenburg gesellten sich dann noch zwei in der Abelschen Sammlung in Stuttgart, die später in die Darmstädter Galerie gekommen sind: Sechs männliche Heilige auf zwei Tafeln und eine sitzende Maria mit dem Kinde, die schon von Passavant auf Grünewald getauft worden war. Bei beiden hob er wieder die grosse Verwandtschaft mit Lucas Cranach hervor. Vergl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland I, 45. 47 (Annaberg); 307 (Heilsbronn); 372—374. 389 (Aschaffenburg); II, 215 (Stuttgart). 1846 vermehrte er die Zahl der Werke des Mathäus Grünewald noch um ein weiteres, den Olavsaltar in der Marienkirche zu Lübeck (Kunstblatt, 27. Jahrgang, Nr. 28 vom 4. Juni 1846, S. 114—115).

Auch Passavant hatte sich unterdessen weiter mit Grünewald beschäftigt, wie ein kurzer Aufsatz in demselben Jahrgang des Kunstblattes Seite 193—194 (Nr. 48 vom 26. September 1846) bewies. Er schrieb ihm nun auch das grosse Altarwerk von 1529 in der Marktkirche in Halle a. S. zu, das C. Becker auf S. 130 desselben Jahrgangs des Kunstblattes noch unter den Werken Lucas Cranachs angeführt hatte, nahm jedoch an, dass Cranach bei der Herstellung beteiligt gewesen sei. Er wies nach, welchen bestimmten Anteil jeder von beiden an dem Werke gehabt habe. Aus dieser Verteilung der Arbeit gehe offenbar hervor, dass Grünewald als der Meister zu betrachten sei, bei dem das Werk bestellt wurde, dass Lucas Cranach als der tüchtigste seiner Schüler oder Gehülfen die zweite Stelle einnehme und ein geringerer Schüler die äusseren Bilder gemalt habe. Ferner bezeichnete Passavant das Rosenkranzbild in der Antoniuskapelle des Bamberger Domes als ein ausgezeichnetes Bild des Mathäus Grünewald. Und zum Schluss wies er auf ein Werk hin, auf das er durch Jobin und Sandrart aufmerksam geworden war, den aus dem Antoniterkloster in Isenheim stammenden grossen Flügelaltar in der Bibliotheksgalerie in Kolmar. Dort galt er als Dürer, aber schon Nagler hatte ihn 1837 im 5. Bande seines Künstlerlexikons S. 404—405 als Werk Grünewalds erwähnt und allein von andern etwas ausführlicher beschrieben. Quandt jedoch hatte 1840 im 21. Jahrgang des Kunstblattes S. 322 vermutet, er sei ein Werk des Hans Baldung Grien, und Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland II, 316) war 1843 zu derselben Ansicht gekommen. Aber dieser Isenheimer Altar, der nach älteren literarischen Überlieferungen von Mathäus Grünewald sein sollte, stimmte, das sah Passa-

vant ziemlich klar, nicht recht zu den bisher von diesem bekannten Werken. Darum schrieb er:

„Sollte es sich nun bestätigen, dass dieses ausserordentliche Werk wirklich von unserm Meister gefertigt worden ist, so zeigt er sich hier von einer ganz neuen Seite. Denn bewunderten wir ihn bis jetzt nur wegen seines edeln Sinnes für eine grossartige aber ruhige Würde, so stossen wir jetzt plötzlich durch obige Malereien auf ein phantastisches Element, wie es zu jener Zeit in den Niederlanden aufs Abenteuerlichste durch Hieronymus Bosch, in Oberdeutschland etwas gemässigter durch Hans Baldung Grien und Albrecht Altorfer sich kundgegeben."

Passavants und Waagens zerstreute Forschungen wurden nun zum ersten Male zusammengefasst in der 2. Auflage von Kuglers Handbuch der Geschichte der Malerei (1847) S. 248—251. Der Name Mathäus Grünewald wurde dadurch auch den weitesten Kreisen bekannt.

Bisher hatte man angenommen, Lucas Cranach sei ein Schüler Math. Grünewalds gewesen, weil man sich die grosse Übereinstimmung zwischen den Bildern beider auf keine andre Weise erklären konnte. Dem trat nun 1851 zuerst der Cranachforscher Schuchardt entgegen. Er gab die Ähnlichkeit der Werke beider zu, meinte auch, sie sei so gross, „dass man ohne genaueres Studium beider dieselben gar wohl verwechseln könne", betonte aber, dass sie sich trotzdem hinlänglich von einander unterschieden. Ferner wies er darauf hin, wie unwahrscheinlich es sei, dass Cranach 1529, in seinem 57. Jahre, als Schüler oder Gehilfe an dem Werke eines andern, d. h. an Grünewalds hallischem Altarwerke gearbeitet habe. Dafür nahm er ein Wechselverhältnis zwischen beiden an, etwa so, dass Grünewald und Cranach Mitschüler bei Cranachs Vater gewesen wären. Den ganzen hallischen Altar erklärte er für eine Arbeit Grünewalds und seiner Gehilfen ohne jede Beteiligung Lucas Cranachs (Sch. I, 22—25. II, 69—74).

Auch Ernst Förster widersprach in seiner Geschichte der deutschen Kunst (II. Teil, 1853, S. 327) der Annahme, dass Lucas Cranach in einem Schülerverhältnis zu Grünewald gestanden habe. Aber gelernt oder angenommen habe er viel von Grünewald, sodass manche Gestalten auf Bildern Zweifel erregten, welcher von beiden der Urheber gewesen. Bei dem Altar in Halle komme man nicht aus der Ungewissheit, ausser durch die Annahme einer wirklichen Beteiligung Cranachs. Er suchte dies dadurch zu erklären, dass beide den Auftrag zugleich vom Besteller, dem Kardinal Albrecht, erhalten haben könnten

da sie „in gleicher freundschaftlicher Beziehung zu diesem standen.“ Sonst steht Förster ganz auf dem Standpunkt Passavants und Waagens, nur dass er im Gegensatz zu Passavant das Altarwerk in Kolmar für eine Arbeit des Hans Baldung Grien hält und dem Math. Grünewald noch die Flügelbilder des 1518 entstandenen Altarwerks im Brandenburger Dom zuschreibt.

In dem 1862 erschienenen ersten Bande seines Handbuches der deutschen und niederländischen Malerschulen fasste nun auch Waagen selbst seine Forschungen über Grünewald kurz zusammen. Zu den schon bekannten Bildern sind hier hinzugekommen zwei Altarflügel in der Galerie Liechtenstein und als Hauptwerk eine Kreuzabnahme in der Galerie Esterhazy in Wien, jetzt in der Nationalgalerie in Budapest, ausserdem ein Flügelaltar in der Sammlung des Prinz-Gemahls in Kensington bei London. Dagegen hält er in Bezug auf die Flügel des grossen Isenheimer Altars in Kolmar an der Ansicht fest, zu der er sich schon 1843 nach Quandts Vorgange bekannt hatte, und führt sie als Werke des Hans Baldung Grien auf. Diese Ansicht verfocht nun auch Alfred Woltmann 1866 in einem Aufsatz über dieses Altarwerk im ersten Band der Zeitschrift für bildende Kunst (namentlich S. 261—262. 283—287); er machte geltend, wer die sichern Werke des Math. Grünewald kenne, d. h. die fünf Bilder in der Münchener Pinakothek und den Flügelaltar in Halle, könne unmöglich die Bilder in Kolmar, trotzdem sie auf alte schriftliche Nachrichten hin dem Math. Grünewald zugeschrieben würden, für Arbeiten derselben Hand halten. Er glaubte, hier läge einfach eine Namensverwechselung mit Hans Baldung Grien vor, der ja auch z. B. von Sandrart Hans Grünewald genannt werde.

Es war nun schon über ein Menschenalter vergangen, seit man jenen mit Cranach aufs äusserste verwandten Künstler, der die fünf Bilder in der Pinakothek und alle mit diesen dem Stil nach in Verbindung stehenden gemalt, als den berühmten Aschaffenburger Mathias Grünewald erkannt hatte. Er galt ohne jeden Zweifel als ihr Schöpfer, sie galten als sichere Werke von ihm. Das war zum Glaubenssatz aller deutschen Kunstforscher geworden. Diesen schönen Glauben zerstörte nun Alfred Woltmann ohne Erbarmen, indem er im achten Bande der Zeitschrift für bildende Kunst (1873) in seinen „Streifzügen im Elsass“ S. 321—331 den Nachweis führte, dass der Isenheimer Altar in Kolmar thatsächlich von Mathias Grünewald herrühre, und dass nicht, wie er früher geglaubt, eine blosse Namens-

verwechselung mit Hans Baldung Grien vorliege. Seine Folgerungen aus dieser Thatsache muss ich hier wörtlich anführen: „Mit dem, was man bisher für Grünewald hielt, haben die Gemälde des Isenheimer Altars nichts gemein . . . . Das Ergebnis der wiederholten Prüfung ist, dass unsere Vorstellungen von Grünewald bis jetzt absolut falsche waren, dass ihm keins der Bilder, die ihm von Passavant, Waagen, Schuchardt u. s. w. zugeschrieben wurden, angehört, dass jener sogenannte Mathias Grünewald, wie er als ein dem Lucas Cranach im Stil nahe verwandter, doch an Geschmack und Grossartigkeit überlegener Meister in unseren kunstgeschichtlichen Handbüchern erscheint, eine vollkommen mythische Figur ist." Er wies nach, dass den fünf Bildern der Pinakothek, die bisher als die allein sicher beglaubigten Werke Grünewalds gegolten hatten, jede Spur einer Beglaubigung fehle, dass weder Inschriften noch urkundliche Belege hierfür vorhanden seien. Die Benennung scheine eine willkürliche zu sein.

Nachdem er diese Gruppe von Bildern als Werke Mathias Grünewalds ein für alle Mal gestrichen, erhebt er die Frage, wem sie nun eigentlich angehören, und beantwortet sie folgendermassen: „Man könnte an Lucas Cranach selbst denken, dem die meisten derselben früher zugeschrieben wurden . . . Und doch bestehen auch wieder merkliche Verschiedenheiten zwischen dieser Gruppe von Arbeiten und Cranachs sicheren Werken . . . Soll man vielleicht an Cranachs Vater denken, der ebenfalls Maler war? . . . Jedenfalls fliesst in diesen Werken die eigentliche Quelle von Cranachs Kunst."

Dieser Aufsatz von Woltmann fand die Zustimmung sämtlicher deutscher Forscher. Für sie gab es von da an nur noch den Mathias Grünewald, der die Flügel des Isenheimer Altars in Kolmar gemalt hatte, der frühere Grünewald aber, „jene dem Cranach verwandte, aber höhere Künstlernatur", bekam den Notnamen „Pseudogrünewald", der so lange gelten sollte, bis sein wirklicher Name ermittelt wäre. Dies ist bis heute noch nicht geschehen, und so trägt er diesen Namen noch immer, obgleich die Umstände, die zu dieser Taufe drängten, nur noch einem engeren Kreise von Fachgenossen wirklich gegenwärtig sind. Alle, die seine Vorgeschichte nicht kennen, stehen diesem Namen ratlos gegenüber. — Der Vater dieses falschen, dieses Pseudo-Grünewald war Alfred Woltmann, der Taufpate, der dem Kinde seinen Namen gab, war Oskar Eisenmann. Am

6. August 1875, in Eisenmanns Besprechung der von Crowe besorgten englischen Ausgabe von Waagens Handbuch in der Kunstchronik X (1875), S. 682, erschien der seines früheren Namens Beraubte zum ersten Male mit diesem neuen Namen. Seit dieser Zeit pflegt man, wenn man diesen Künstler meint, nur noch von dem Pseudogrünewald zu sprechen, d. h. in den Kreisen der Wissenden.

Nur wer von der durch Woltmann herbeigeführten Umwälzung keine Kenntnis erhalten hatte, nannte den Maler dieser cranachähnlichen Bilder auch weiterhin Grünewald, so wie ihn Passavant und Waagen genannt hatten. Die Wahrheit über diesen fälschlich so genannten und über den echten Grünewald konnte schon deshalb nicht in weitere Kreise dringen, weil sie in fachwissenschaftlichen Zeitschriften versteckt war und die Frage dort auch weiterhin erörtert wurde. Es erschien auch keine zusammenfassende Darstellung, die den veränderten Verhältnissen Rechnung getragen und dieser neu entdeckten Wahrheit Eingang in die breiten Kreise der Sammler und Kunstliebhaber verschafft hätte. Dohmes Sammelwerk „Kunst und Künstler“ war schon seiner äusseren Anlage nach nicht dazu geeignet. Der Bedarf an kunstgeschichtlichem Wissen wurde noch auf längere Zeit hinaus durch die älteren Handbücher von Kugler, Förster und Waagen bestritten. Und wo Waagen und Passavant in einer Privatsammlung oder einer Kirche ein Bild auf Grünewald getauft hatten, da behielt es diesen Namen ruhig bei und hat ihn meist noch heutzutage. Der Fortschritt der Kunstwissenschaft ging an den Sammlern und den geistlichen Herren, die ja beide von Natur konservativ sind, spurlos vorüber.

Woltmann hatte die Ansicht ausgesprochen, die Benennung der fünf Bilder in der Münchener Pinakothek scheine rein willkürlich zu sein und daher zu rühren, dass die Gemälde sich früher in der Stiftskirche von Aschaffenburg, der Vaterstadt des echten Mathias Grünewald, befunden hätten. Da brachte nun Wilhelm Schmidt in der Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung 1874 Nr. 316, S. 4911, den interessanten und überraschenden Nachweis, dass thatsächlich eines der fünf Bilder, nämlich die Unterredung zwischen Moritz und Erasmus, von dem echten Grünewald gemalt sei, die anderen vier aber von anderer Hand, in der Art Lucas Cranachs. Er sprach sich darüber später, Ende Juni 1876, noch einmal ausführlicher in einem kurzen Aufsatz im ersten Bande des Repertoriums für Kunstwissenschaft S. 411 bis 412 aus, indem er darauf hinwies, dass für die Benennung des einen

sicher von Mathias Grünewald herrührenden Gemäldes ohne Zweifel eine Tradition massgebend gewesen sei, die es Grünewald nannte, denn man würde sonst schwerlich auf den Namen dieses Meisters gekommen sein. Man habe nun ohne weitere Prüfung angenommen, auch die vier offenbar aus Cranachs Werkstätte stammenden Flügelbilder seien von Grünewald und habe sich aus diesen dann das Bild eines dem Lucas Cranach verwandten Meisters Grünewald zusammengesetzt und „damit eine heillose Verwirrung angerichtet.“

Woltmann benutzte jede Gelegenheit, die sich ihm darbot, um den echten Grünewald in seine ursprünglichen Rechte wieder einzusetzen und die Bilder des Pseudogrünewald als das hinzustellen, als was sie sich nun thatsächlich erwiesen: als Werke entweder Lucas Cranachs selbst oder seiner Schule. Auch Eisenmann war in dieser Richtung thätig. Doch betonte gerade er wieder, dass die Bilder Lucas Cranachs und des Pseudogrünewald trotz äusserer Ähnlichkeit doch einen von einander wesentlich verschiedenen Charakter hätten, ein Urteil, das schon alle früheren Forscher von Passavant und Waagen an geäussert hatten. Er sagte: „Es ist eine schöne Aufgabe für die künftige Forschung, auszumitteln, wer dieser Pseudogrünewald war und in welcher Beziehung er zu dem echten Grünewald und zu Cranach stand. Denn mit dem Ersteren scheint er an dem grossen Altarwerke, das aus einer Kirche zu Halle nach Aschaffenburg und von dort in die Münchener Pinakothek kam, und dessen Mittelbild die Bekehrung des h. Mauritius durch den h. Erasmus giebt, gemeinschaftlich gearbeitet zu haben“ (Dohme, Kunst und Künstler I, Nr. 13, S. 35—36).

Eisenmann hatte dies 1876 veröffentlicht. Eine Antwort auf die Frage, wer dieser Pseudogrünewald sei, hatten schon zwei Jahre später Julius Meyer und Wilhelm Bode bereit. Den Anlass gaben zwei Bilder des Berliner Museums, die bisher dem Mathias Grünewald zugeschrieben worden waren, die h. Anna selbdritt (Nr. 544 A) und der h. Hieronymus (Nr. 565). In ihrem „Beschreibenden Verzeichnis der während des Umbaus ausgestellten Gemälde“ (Berlin 1878) S. 77 hielten sie es für „zweifellos“, dass die in einer dem älteren Cranach sehr verwandten Weise behandelten und aufgefassten Gemälde, die früher den Namen Grünewald führten und dann einem unbekannten Meister, den man Pseudogrünewald nannte, zugewiesen wurden, sowohl den einen als den anderen Namen mit Unrecht trügen. Sie fassten ihre Ansicht über diesen Künstler in folgende Worte zusammen: „Der Vergleich mit den frühesten

datierten und bezeichneten Werken des ältern Cranach macht es sehr wahrscheinlich, dass dieser Pseudogrünewald ein und derselbe Meister mit dem älteren Cranach ist und dass jene Werke Jugendarbeiten des letzteren sind."

Das mochte für die beiden Berliner Bilder gelten, sie mochten wirklich von Lucas Cranach sein. Aber eine derartige Verallgemeinerung war doch recht bedenklich: alle z. B. für den Kardinal Albrecht von Brandenburg — Kardinal wurde er erst 1518 — von dem Unbekannten gemalten Bilder Jugendwerke Cranachs? Sogar der hallische Altar von 1529, ein Hauptwerk des Pseudogrünewald, ein Jugendwerk des schon 1472 geborenen Lucas Cranach? Dies kleine Rechenexempel hatten Meyer und Bode wohl nicht angestellt.

Auch Ludwig Scheibler nicht, der sich von da an auf das eingehendste mit diesen Werken und denen des Lucas Cranach beschäftigte Am 25. Mai 1880 verteidigte er, um die Bonner Doktorwürde zu erlangen, nach den dort bestehenden Vorschriften sechs Thesen, deren zweite folgendermassen lautete: „Pseudogrünewald ist niemand anders als Lucas Cranach während der ersten Hälfte seiner Thätigkeit (ca. 1500 bis 1525)". Scheibler vertritt diese Ansicht wohl heute noch. Ihm schloss sich Karl Woermann an in seiner Fortsetzung von Woltmanns Geschichte der Malerei II. Band, S. 419—420 (die betr. Lieferung erschien schon um die Mitte des Jahres 1881). Er erkannte „in den eine Zeit lang dem damals ganz verkannten Grünewald, dann einem angeblichen Pseudogrünewald zugeschriebenen Gemälden teils eigenhändige Jugendwerke Cranachs, teils Arbeiten der Gesellen seiner früheren Zeit." Auch Eisenmann war, wie er Woermann am 28. Dezember 1881 brieflich mitteilte, „längst zu der Überzeugung gekommen, der von ihm seiner Zeit aushilfsweise aufgestellte Pseudogrünewald sei kein anderer als Lucas Cranach der Ältere" (Kunstchronik XVII, 207).

Gegen Scheiblers und Wörmanns Ansicht erhob nun noch vor Schluss des Jahres 1881 Friedrich Niedermayer Einspruch, indem er behauptete, die Werke selbst sprächen dagegen. Mit Lucas Cranach habe der Künstler nur die Malweise und eine gewisse Ähnlichkeit in der Zeichnung gemein, seine Auffassung zeige aber einen unleugbaren Anklang an Grünewald. Niedermayer stellte also den Zusammenhang des Unbekannten mit dem echten Grünewald, der seit Woltmanns Entdeckung geleugnet worden war, wieder her und liess beide Künstler längere Zeit neben einander thätig sein. Ein archivalischer Fund

hatte ihn darauf gebracht. Er glaubte nämlich den wahren Namen des Pseudogrünewald ermittelt zu haben in einem Maler Simon von Aschaffenburg, der, wie verschiedene Zahlungsbelege bewiesen, in Diensten des Kardinals Albrecht gestanden hatte. Er nahm an, Meister Simon habe bei Cranach gelernt (Kunstcbronik XVII, 129—132).

Es entspann sich nun zwischen Woermann und Niedermayer in demselben Jahrgang der Kunstchronik (XVII, 201—207. 365—367) eine kleine Fehde, in der Woermann mit entschiedenem Glück die Ansicht Niedermayers zurückwies, dass zwischen dem echten und dem falschen Grünewald eine innerliche Verwandschaft bestände. „Der echte Grünewald ist so verschieden von dem angeblichen Pseudogrünewald, wie nur möglich. Die Anhänger eines Pseudogrünewald sollten daher mindestens darauf verzichten, ihm eine Mittelstellung zwischen Cranach und Grünewald zuzuweisen.“ Woermann hielt daran fest, dass der Pseudogrünewald (wenigstens in seinen besten Werken) kein anderer als Lucas Cranach in seiner früheren Zeit sei, leugnete also entschieden, dass man zwischen ihm und dem Pseudogrünewald zu scheiden habe, und wies auch auf die Überlieferung hin, nach der mehrere der hervorragendsten Bilder des Pseudogrünewald als Werke Lucas Cranachs galten. Niedermayer behauptete zwar nicht, durch seinen archivalischen Fund den unumstösslichen Beweis erbracht zu haben, Meister Simon von Aschaffenburg und kein anderer sei der Pseudogrünewald, hielt dies aber für höchst wahrscheinlich.

Ein hervorragender Parteigänger erstand nun für Friedrich Niedermayer in Hubert Janitschek. In seiner Geschichte der deutschen Malerei (1889) brachte dieser seine Stellung zu dieser brennenden Frage schon äusserlich dadurch zum Ausdruck, dass er die Werke des Pseudogrünewald in unmittelbarem Zusammenhang mit denen des echten Grünewald besprach und Lucas Cranach, den Pseudogrünewald Scheiblers, Woermanns und Eisenmanns, erst 100 Seiten später behandelte. Es war seine Ansicht, dass der Unbekannte „ebenso Beziehungen zu Grünewald wie zu Lucas Cranach habe“, und er trug deshalb auch kein Bedenken, zu erklären: „da ein Meister Simon von Aschaffenburg als Hofmaler des Kardinals Albrecht nachgewiesen ist und die wichtigsten der hier in Frage kommenden Werke nachweislich im Auftrage jenes Kirchenfürsten entstanden sind, so darf man wohl die Identität dieses Pseudogrünewald mit Simon von Aschaffenburg vermuten.“

Er wies diesem nun folgende Werke zu: die vier Flügel in der

Münchener Pinakothek, die den Ausgangspunkt der ganzen Frage gebildet hatten, den h. Valentin in der Stiftskirche in Aschaffenburg, in der dortigen Schlossgalerie die sechs kleineren Flügel mit Heiligen und eine kleine Darstellung der h. Sippe, in der Bamberger Galerie Wilibald und Walburg mit dem Stifter Gabriel von Eib von 1520, und den grossen Wandelaltar von 1529 in der Marienkirche in Halle.

An diese Gruppe der dem Simon von Aschaffenburg vermutungsweise zugeschriebenen Werke schliesst nun Janitschek noch eine zweite Gruppe von Bildern an, die auf einen Maler hinwiesen, der dem vorgenannten Meister zwar verwandt sei, aber doch stärkeren Einfluss als dieser von Cranach erfahren habe. Als das schönste Werk dieser Gruppe bezeichnet er die Maria auf der Mondsichel mit dem Stifter und dem h. Bartholomäus im Besitz des Geheimen Hofrats Dr. Schäfer in Darmstadt, dann nennt er von den Bildern in der Aschaffenburger Galerie die zwei Darstellungen der Messe des h. Gregor und ein kleines Marienbild mit dem Wappen des Kardinals Albrecht. Für Werke wenn nicht des gleichen, so doch eines Aschaffenburger Künstlers erklärt er endlich noch zwei Flügel mit je drei Heiligen im Darmstädter Museum. Besonders bemerkenswert an Janitscheks Ausführungen ist, dass im Hintergrunde immer eine von ihm angenommene Aschaffenburger Schule steht, als deren Hauptvertreter ihm der Pseudogrünewald, d. h. Simon von Aschaffenburg, gilt.

Berücksichtigt man noch die Bilder, die Janitschek in die bis 1520 angenommene frühere Schaffensperiode Lucas Cranachs versetzt, so ergiebt sich, dass er die Werke, die von Passavant und Waagen früher dem Grünewald zugeschrieben worden waren, an drei deutlich von einander zu unterscheidende Künstler verteilt:

1. an einen Vertreter der Aschaffenburger Malerschule, wahrscheinlich Simon von Aschaffenburg, bei dem er ebenso Beziehungen zu Grünewald wie zu Lucas Cranach annimmt,
2. an einen Maler, der einen stärkeren Einfluss von Cranach erfahren habe als der erste, aber doch auch der Aschaffenburger Schule angehöre,
3. an Lucas Cranach.

Eine weitere Entwickelung hat die Pseudogrünewald-Frage seitdem nicht durchgemacht. Und so stehen sich heute noch immer zwei Parteien gegenüber. Für die eine ist Pseudogrünewald in seinen besten Werken niemand anders als Lucas Cranach in seiner früheren Zeit, für

die andere ein der Aschaffenburger Schule angehörender, zwischen Cranach und Grünewald stehender Künstler, möglicherweise der in Urkunden als Maler des Kardinals Albrecht von Brandenburg nachgewiesene Simon von Aschaffenburg.

Eine Einigung zwischen beiden Parteien scheint nicht erfolgen zu können, Meinung steht gegen Meinung. Nur das Eine hat sich bisher als eine unumstössliche Thatsache erwiesen: die äusserst grosse stilistische Verwandtschaft der Bilder des Pseudogrünewald mit denen Lucas Cranachs. Bevor man also fragt: wer ist der Pseudogrünewald? muss man die Frage beantwortet haben: in welchem genaueren Verhältnis steht er zu Lucas Cranach? Und diese Frage kann wieder erst dann gelöst werden, wenn die Entwickelung Lucas Cranachs selbst bis zu dem Zeitpunkt, wo die Thätigkeit des Pseudogrünewald beginnt, an der Hand einer Anzahl durch die Kritik gesicherter Werke klar erkennbar ist. Dass diese erste Bedingung erfüllt ist, hoffe ich durch meine Untersuchung der Holzschnitte, Kupferstiche und Tafelbilder, die Lucas Cranach bis 1522 geschaffen hat, erwiesen zu haben.

Da nun mit keinem einzigen Werke des Pseudogrünewald eine urkundliche Nachricht verbunden ist, aus der man auf sein Verhältnis zu Cranach und auf seine Persönlichkeit schliessen könnte, so sind wir eben nur auf diese Werke angewiesen. Sie allein können uns Rede stehen und sie werden es auch thun, wenn wir sie nur recht eindringlich fragen.

2. Die Werke des Pseudogrünewald.

Nicht alle Bilder, die von den älteren Forschern ihrem Mathäus Grünewald, dann dem Pseudogrünewald, also dem Schöpfer der vier Flügelbilder in der Münchener Pinakothek, zugeschrieben worden waren, haben sich auch als Werke ein und derselben Hand erwiesen.

Man hat allmählich eine kritische Sichtung vorgenommen, der z. B. die Bildnisse in Wien, die Altarflügel in Heilsbronn, die im Brandenburger Dom zum Opfer gefallen sind. Sie gehören alle anderen Künstlern an, die mit Lucas Cranach nicht das Geringste zu thun haben. Andere Bilder haben sich als sichere Werke Lucas Cranachs nachweisen lassen. Ich selbst habe einige, bei denen man bisher noch zweifelhaft sein konnte, mit guten Gründen für ihn in Anspruch genommen, indem ich sie an die richtige Stellung in Cranachs Entwickelung setzte.

Diese Werke lasse ich also im Folgenden unberücksichtigt und lege nur diejenigen der Untersuchung zu Grunde, die meiner Ansicht nach zwar mit denen Lucas Cranachs äusserst verwandt, aber sicher nicht von ihm selbst sind und die sich als Werke ein und derselben Künstlerpersönlichkeit erweisen.

a) Tafelbilder.

Ich teile sämtliche Tafelbilder des Pseudogrünewald nach dem grösseren oder geringeren Grade ihrer Verwandtschaft in Gruppen. Damit will ich aber nicht zugleich behaupten, dass Bilder, die in dieser Anordnung unmittelbar auf einander folgen, auch unmittelbar nach einander entstanden sind. Ich halte es sogar für möglich, dass zwei Bilder, die verschiedenen Gruppen angehören, der Zeit nach einander näher stehen, als zwei, die ich derselben Gruppe zugeteilt habe. Im Allgemeinen wird abei meine Anordnung auch der Zeitfolge der Bilder entsprechen.

1. Gruppe.

1. Die Marter des h. Erasmus von 1516. Aschaffenburg, Schloss.
2. Der Olavsaltar. Lübeck, Marienkirche.

1. Die Marter des h. Erasmus in der Schlossgalerie in Aschaffenburg. Phot. von Neeb in Mainz. Über dem rundbogigen Thor befindet sich eine Tafel mit der Jahreszahl 1516, links daneben das Wappen Albrechts von Brandenburg als Erzbischof von Mainz und Magdeburg und Administrator von Halberstadt. Der Kardinalshut, der darüber schwebt, ist, wie man sich leicht überzeugen kann, eine spätere Zuthat. Albrecht erhielt die Kardinalswürde ja erst am 1. August 1518 auf dem Reichstag in Augsburg. Das Bild stammt wohl sicher aus Halle, wie alle andern Bilder des Pseudogrünewald, die im Auftrag Albrechts entstanden sind. Die Bestellung des Bildes hängt wohl zusammen mit der unter grossem Pompe erfolgten Überführung des Körpers des h. Erasmus von Magdeburg nach Halle am Ostermontag 1516 und der sich daran anschliessenden Gründung der Bruderschaft des h. Erasmus (Hertzberg, Geschichte der Stadt Halle II, 32).

Das Bild macht einen merkwürdig unreifen und unausgeglichenen Eindruck. Gelungenes steht neben Misslungenem. Eine unmögliche Architektur, die Ornamentik ohne ausgeprägten Stil, überall ein kindliches, schülerhaftes Tasten. Das Bild ist auch kein völliges Originalwerk,

es ist durchaus abhängig von dem Dresdener Kindermord (Nr. 1906 C. Cr A. 106). Das zeigt sich schon in der Komposition. Die Marter



Marter des h. Erasmus (1516).
Aschaffenburg, Galerie.

des Erasmus vollzieht sich vor einem palastähnlichen Gebäude, von dessen Balkon der Kaiser und sein Gefolge herabsehen. Vor dem Gebäude befinden sich im Mittelgrunde die Zuschauer, meist Ritter zu

Pferde, in einem Halbkreis, der sich nach dem Vordergrunde rechts hinzieht, vorn links und in der Mitte die Schergen mit ihrem Opfer. Ganz dieselbe Anordnung finden wir nun auf dem Kindermord in Dresden. Aber nicht genug damit, es sind sogar einzelne Gestalten aus diesem direkt mit nur geringen Abweichungen herübergenommen. So der Ritter auf dem weissen Pferde links, das wiehernd den Kopf in die Höhe reckt. Dann der ganz rechts vorn vom Rücken dargestellte Reiter mit dem mit wallenden Straussenfedern geschmückten Barett, und vor ihm links der Pferdekopf. Die beiden Ritter rechts vor ihm ähneln wenigstens sehr denen, die sich auf derselben Stelle des Dresdener Bildes befinden. Den Alten mit dem langen weissen Barte ganz hinten links bemerken wir in Dresden ganz rechts oben unter den Herabschauenden. Endlich finden sich die verschiedenen Formen der Helme ebenso auf dem Kindermord, wie auf andern echten Bildern Lucas Cranachs aus dieser Zeit. So ist z. B. der Helm, den der Ritter auf dem weissen Pferde aufhat, ganz derselbe, wie auf dem Kindermord der des knienden Schergen vorn links. Das Vorbild für den Balkon mit den weit über das Mittelteil vorspringenden, so freilich in der Wirklichkeit unmöglichen Flügeln hat der tribünenartige Bau auf dem Kindermord abgegeben. Auch das Medaillon am oberen Rande in der Mitte geht auf die dort angebrachten Medaillons zurück. Ferner muss ich noch auf den Perlenbesatz der Mitra und des Mantels des h. Erasmus hinweisen, weil er ganz der von Lucas Cranach gerade in dieser Zeit gepflogenen Gewohnheit entspricht (man vergleiche z. B. die Hauben zweier Frauen auf dem Kindermord, das Mieder der h. Katharina auf dem Wörlitzer Bild von 1516 und das der h Katharina und Barbara in Dresden, CrA. 129—130).

Aus diesen Übereinstimmungen darf nicht nur, sondern muss gefolgert werden: 1. Dass der Maler der Marter des Erasmus den Dresdener Kindermord Lucas Cranachs unmittelbar vor Augen gehabt hat, 2. dass er, wie aus der Art der Entlehnungen hervorgeht, dieses Bild nur in Cranachs Werkstatt hat kennen lernen können. 3. dass er noch sehr jung und künstlerisch noch nicht reif gewesen ist, wofür z. B. auch noch das spricht, was ihm selbst angehört, z. B. der Christus in den Wolken und die Art, wie die Gewänder des Erasmus am Boden fein säuberlich neben einander gelegt sind. Kein durchgebildeter Künstler würde sich hier die Gelegenheit zu etwas bewegterer, d. h. mehr künstlerischer Anordnung haben entgehen lassen.

2. Der Olavsaltar in der Bergenfahrerkapelle der Lübecker Marienkirche. Die St. Olavsbrüderschaft wurde 1516 oder kurz danach von den Bergenfahrern gegründet (vergl. Adolf Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis 1530, Lübeck 1889, S. 27), also kann das Werk nicht vor dieser Zeit entstanden sein. Es ist ein Diptychon. Die feststehende Tafel stellt den h. Olav zwischen dem Evangelisten Johannes und dem h. Ansgar dar, der bewegliche Flügel innen die Kreuzabnahme, aussen die h. Katharina zwischen Barbara und Dorothea. Ich habe das Werk nicht gesehen und urteile nur nach den zehn grossen, vorzüglichen Lichtdrucken (drei Gesamtdarstellungen und sieben Ausschnitten), die Johann Nöhring in Lübeck herausgegeben hat (die Aussenseite ist auch bei Goldschmidt auf Tafel 43 abgebildet). In diesen drei Gemälden giebt es nun auch nicht eine Gestalt, die man mit auch nur einiger Sicherheit für eine Schöpfung Lucas Cranachs erklären könnte. Aber sie erinnern im Allgemeinen und in so manchen Einzelheiten an die Art des Meisters, wie sie sich namentlich in den 1518—1519 entstandenen grösseren Gemälden kundgiebt, sodass man sie für Werke eines seiner Schüler, der sich in diesen Jahren in seiner Werkstatt aufgehalten, erklären muss. So urteilt auch Goldschmidt (S. 27), der sie dem Stile nach einem „guten Schüler des jugendlichen Cranach" zuweist; er meint natürlich mit diesem „jugendlichen" Cranach den mindestens 44jährigen Meister.

Betrachten wir darauf hin einige Gestalten genauer.

So erinnert der Evangelist Johannes stark an zwei der Apostel auf der Fusswaschung des Zwickauer Altarwerks von 1518, Ansgar deutlich an einen der kerzentragenden Diakonen auf der Bischofsweihe des h. Nikolaus auf dem Altarwerk von 1519 in Grimma, die trauernden Frauen an die Beweinung Christi in Jüterbog (CrA. 108), Magdalena auch an die verschiedenen Kreuzigungen Cranachs aus dieser Zeit. Die h. Katharina zeigt eine besonders starke Verwandtschaft mit der h. Kunigunde in Zwickau. Die Art, wie Barbara die Hände, mit denen sie den Kelch hält (mit der Hostie darüber, was bei Lucas Cranach in dieser Zeit nicht mehr vorkommt), unter einem Tuch verborgen hat, erinnert deutlich genug an die h. Barbara in Dresden (Nr. 1906F. CrA. 130) und auf dem Wörlitzer Bilde von 1516 (CrA. 10). Der Kopf des Engels endlich ruft die lieblichen Köpfe des Christkindes auf den Marienbildern dieser Zeit sofort ins Gedächtnis, man vergleiche z. B. die Verlobung der h. Katharina in Budapest (Nr. 133. CrA. 73),

die kleine Anna selbdritt in Berlin (Nr. 567 A), das Marienbild in Grossglogau von 1518 (CrA. 12), das in Karlsruhe (Nr. 108. CrA. 79). Die Ähnlichkeit dieses Engels mit den Engelsköpfen auf der stark beschädigten halbrunden Dreifaltigkeitsdarstellung von Lucas Cranach im Dresdener Altertumsmuseum Nr. 526a, namentlich mit dem ersten Engel rechts oben, ist aber so stark, dass man fast annehmen möchte, hier sei ein und dieselbe Hand thätig gewesen.

Ganz von Luc. Cranachs Art abweichend ist bei den Lübecker Bildern:

1. Der sich in zwei Stockwerken erhebende polygonale, oben mit einer flachen Kuppel abschliessende Turm. Man halte den Turm der h. Barbara dagegen, wie ihn Lucas Cranach malt: rund wie einen Befestigungsturm, auch mit Schiessscharten, aus unregelmässigen Bruchsteinen aufgemauert und mit einem geschweiften spitzen, aber breitgedrückten und oft schief sitzenden Dache. So kommt er vor auf der Verlobung der Katharina in Budapest (Nr. 133. CrA. 73), in Wörlitz (Cr A. 10), auf den Bildern der Barbara in Dresden (Nr. 1906 F. CrA. 130) und Kassel (Nr. 9 des grossen Katalogs).

2. Die Landschaft im Hintergrund der Kreuzabnahme, die sich so weder in früheren Gemälden Lucas Cranachs, noch erst recht in denen dieser und der folgenden Zeit findet.

3. Die Gestalten und die Tracht der beiden mit dem Leichnam Christi beschäftigten Männer.

Die drei Lübecker Bilder bewegen sich in einem ganz andern Darstellungskreise, als die Marter des Erasmus. Gestalten also, wie sie dort vorkamen, sind hier ganz ausgeschlossen. Ferner weichen die Gestalten auf beiden Werken in Bezug auf die Grösse erheblich von einander ab, wodurch schon die Möglichkeit einer genaueren Übereinstimmung im Stil etwas verringert wird. Infolgedessen lassen sich zwischen den Lübecker Bildern und dem in Aschaffenburg so gut wie keine besonderen Beziehungen nachweisen; man müsste denn die Behandlung der herabhängenden Schnurbärte anführen, die auf beiden allerdings ganz gleich ist.

Dass auch der Schöpfer des Olavsaltars künstlerisch noch nicht reif war, zeigen verschiedene Unbehilflichkeiten. Das Ungetüm mit dem auf langem dünnem Halse sitzenden Kopf des h. Olav, das das Heidentum darstellen soll, wirkt recht komisch zwischen Olavs Beinen. Lucas Cranach hätte das ganz anders gemacht. Die Stellung der drei

männlichen Heiligen ist würdig, aber doch etwas steif und leblos. Die Komposition der Kreuzabnahme klafft in drei Teile auseinander, die innerlich nicht genügend mit einander verbunden sind. Der Künstler ist auch nicht fähig, den Schmerz in den Gesichtern zum natürlichen Ausdruck zu bringen; sie machen nur betrübte Mienen. Am besten zeigt er sich deshalb da, wo er anmutige Frauengestalten ohne jede Handlung darzustellen hat, wie auf der Aussenseite des Altars. —

Nur kurz erwähnen will ich hier ein grösseres Werk, das wahrscheinlich um diese Zeit entstanden ist: den ursprünglichen Wandelaltar im Dom zu Merseburg, dessen Mittelbild (vorn die Kreuzigung Christi, auf der Rückseite die Beweinung) sich jetzt in der Vorhalle, dessen vier beiderseitig mit je einem Heiligen bemalten Flügel sich auf dem Orgelchor befinden (Schuch. II, 92—93). Diese Bilder, wenigstens die Flügel, erinnern sehr an unsern Künstler, stehen aber künstlerisch ziemlich tief. Die beiden Darstellungen des Mittelbildes zeigen deutlichere Anklänge an die Art Lucas Cranachs und haben manches Vortreffliche an sich. Das Werk als Ganzes zeigt aber ein solches Stilgemisch, dass ich hier gar nicht mit ihm rechnen will.

2. Gruppe.

1. Der Pflocksche Altar. Annaberg, Annenkirche.
2. Die Flügelbilder des Bergknappschaftsaltars. Annaberg, Annenkirche.
3. Rosenkranzbild. Bamberg, Dom, Antoniuskapelle.
4. Wilibald und Walburg, verehrt vom Bischof von Eichstätt, Gabriel von Eib, von 1520. Bamberg, städtische Galerie.

1. Der Pflocksche Altar in der Annenkirche in Annaberg. Er besteht aus einem Mittelbild und zwei Flügeln. Dargestellt ist auf dem Mittelbild der Tod Marias*) mit dem knienden Stifter Lorenz Pflock, seinem Sohn und seiner Frau, auf dem linken Flügel der h. Valentin mit einem Fallsüchtigen, auf dem rechten der h. Sebald,**)

*) Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland I, 46) hat behauptet, der Künstler hätte hier den Stich Schongauers B. 33 benützt. Dies ist nicht der Fall. Er hat ihn wahrscheinlich gar nicht gekannt.

**) Dass es der h. Sebald ist, daran ist gar nicht zu zweifeln, das Wappen mit den drei Lilien ist ihm eigen, man vergl. z. B. den grossen Holzschnitt des h. Sebald von 1518 von Dürer B. App. 21.

auf den Aussenseiten der Flügel links die h. Barbara, rechts die h. Dorothea (die Flügel = Cr A. 139).

Der späteste Termin für die Entstehung dieser Bilder wird durch den Tod Lorenz Pflocks bestimmt, der, wie die noch vorhandene messingne Grabplatte beweist, 1521 am Sonntag nach Bartholomaei (25. Aug.) erfolgte. Den frühesten Termin würde die Kirchenweihe am 26. Juli 1521 bezeichnen, wenn wir ganz normale Verhältnisse annehmen wollen. Da aber vom Herzog Georg für die Annenkirche schon seit dem Jahre 1507 (13. Dez.) die Freiheit erwirkt worden war, auf ungeweihten Altären Messe und andere gottesdienstliche Handlungen zu verrichten, auch Altäre lange vor der Kirchenweihe, z. B. von 1512 und 1516, vorhanden waren, so wäre es immerhin nicht unmöglich, dass auch der Pflocksche Altar schon vor der Kirchenweihe gestanden habe, vielleicht an einem der Pfeiler des Mittelschiffes (an seinen jetzigen Platz im Chor wurde er erst 1834 versetzt). Aber das Wahrscheinlichere ist, dass das Werk erst zwischen der Kirchenweihe und dem Tode Lorenz Pflocks, also erst zwischen dem Sommer 1519 und dem Sommer 1521 entstanden ist. Die Grenze lässt sich noch enger ziehen, wenn man folgendes berücksichtigt. Wolf, der Sohn Lorenz Pflocks, war sicher noch unverheiratet, als der Maler den Auftrag erhielt, sonst wäre nach dem Brauche der Zeit auch seine Frau mit dargestellt worden. 1520 wurden an der Emporenbrüstung über Pflocks Gewölbe 4 Reliefs angebracht, von denen eines den Namen der jungen Frau Wolf Pflocks trug. Demnach wäre der Pflocksche Altar vor diesen Reliefs, also 1519/20 entstanden.

Es ist übrigens auch möglich, dass der Altar ursprünglich in der Anfang 1520 geweihten Pflockschen Kapelle in Frohnau, einem unmittelbar an Annaberg angrenzenden Dorfe, aufgestellt war, die nach Einführung der Reformation zu profanen Zwecken verwendet wurde.

Wenn man von der Betrachtung der eigenhändigen bis 1522 entstandenen Werke Lucas Cranachs herkommt und nun an den Pflockschen Altar herantritt und jedes dieser fünf Bilder ehrlich und gewissenhaft prüft, so wird man nur wenig finden können, was unmittelbar an Luc. Cranach erinnert. Nur einige Apostelköpfe auf dem Tode Marias klingen etwas an einige Köpfe auf der Fusswaschung des Zwickauer Altars von 1518 an. Das ist aber auch alles. Wenn von Lucas Cranach nach dem Jahre 1522 nichts mehr vorhanden wäre, so würde man den Pflockschen Altar überhaupt nicht mit ihm in Verbindung bringen. Eher würde man das Werk, wenn man es für sich allein betrachtete, nach Franken, in

die Nähe Nürnbergs versetzen, denn fränkischen Einfluss zeigt es in höherem Grade, als sächsischen.

Die fünf Bilder sind ungemein sorgfältig und liebevoll ausgeführt, sodass siedas Werk von Monaten gewesen sein müssen. Leider sind sie teilweise nicht gut erhalten, weshalb ihre Vorzüge, namentlich in der Technik, nicht sofort zu Tage treten, sondern sich erst bei näherer Bekanntschaft erschliessen. Es zeigt sich hier schon ein ganz persönlicher Stil, wenn auch noch in der Entwickelung begriffen. Die Formen sind namentlich auf dem Mittelbilde bis in jede Einzelheit durchgebildet. In die Köpfe ist allerdings durch die zu peinliche Modellierung ein unfreier Zug gekommen, sie sehen aus, als seien sie in Wachs modelliert, als sei das Leben plötzlich in ihnen erstarrt. Die Männer haben die Stirne etwas gerunzelt, und diese feinen Fältchen, die auch quer über die Nasenwurzel gehen, sind eben so liebevoll wiedergegeben, wie die etwas angeschwollenen Äderchen an den Schläfen, wie die Adern der Hände und Füsse. Die Nasen sind ziemlich lang, meist spitz, besonders im Profil, und ein wenig nach auswärts gebogen. Zwischen Nase und Oberlippe vergisst der Künstler nie ein längliches Grübchen anzubringen, ein rundes findet sich gewöhnlich auch am kleinen spitzen Kinn. Das macht ungefähr den Eindruck, als sei dort ein Dattelkern, hier eine Erbse in Wachs eingedrückt. Der Maler hat eine so starke Vorliebe für dies Grübchen, dass er bei den Männern sogar den Schnurbart nicht zusammenwachsen lässt, sondern in der Mitte der Oberlippe eine Lücke lässt (vergl. den h. Sebald). Die Oberlippe ist meist in der Mitte nach unten gezogen, der Mund oft, auch da wo die Dargestellten keine Gelegenheit zum Sprechen haben, ein wenig geöffnet, so dass einige Zähne links und rechts sichtbar werden (vergl. den h. Valentin und Sebald). Fast alle Gesichter haben ein Doppelkinn, das bald mehr, bald weniger stark ausgebildet ist. Das Ohr hat eine längliche scharf ausgeprägte Form. Das Haar, das meist gelockt ist, ist immer mit grösster Liebe behandelt, beinahe jedes Haar ist einzeln äusserst fein mit der Pinselspitze gezeichnet (auf dem Mittelbilde ist dies besonders deutlich zu sehen). Die Gesichter sind ohne Fülle, aber auch nicht mager, die der Frauen ziemlich hässlich. Die Nägel der sorgsam behandelten Finger haben eine längliche Form, sind kurz geschnitten, so dass noch ziemlich viel Fleisch an der Spitze ist, und scharf umrissen, wie die der Zehen.

Die Gewänder, namentlich der Männer, sind meist in sehr harte

Falten gelegt, auch an Stellen, wo eine Faltenbildung kaum möglich ist. Diese Falten machen meist den Eindruck, als seien sie in Erz getrieben, so vor allem die öfter vorkommenden parallel von oben nach unten verlaufenden. Gewöhnlich werden diese Falten in ihrem Verlaufe durch quer einschneidende tiefe Tüllen unterbrochen.

Zu beachten ist besonders die Tracht der h. Barbara und Dorothea. Beide haben Kleider, die aus einem Stück bestehen, sodass also das Mieder unmittelbar in den Rock übergeht. Das Mieder liegt eng am Oberkörper an und ist vorn in seiner untern Hälfte zickzackartig verschnürt. Die Ärmel sind so lang, dass sie fast die ganze Mittelhand bedecken. In der Mitte des Ober- und Unterarmes liegen sie eng an, dagegen sind sie an der Schulter und am Ellbogen zu grossen Puffen aufgebauscht, die von weissem Stoffe sind. Über diese weiten Puffen gehen paarweise dünne schwarze Schnuren, die die eng anliegenden Ärmelteile mit einander verbinden. Es ist dies eine gewiss eigenartige Tracht. Dorothea hat ausserdem einen kurzen Schulterumhang, dessen Ränder jedoch oben in der Mitte nach aussen geschlagen sind, sodass der Hals frei ist.

Das Gras, das den Boden büschelweise bedeckt, hat breite und sehr lange Halme, die sich ganz gleichmässig, als wären sie gekämmt, nach dem Erdboden neigen, der linke Teil eines Büschels nach links, der rechte nach rechts. Eine Vorliebe scheint der Künstler für Maiglöckchen zu haben.

Die Berge im Hintergrunde steigen zackig empor und sind an den Böschungen von Bäumen bewachsen.

Die vier Flügelbilder werden oben durch zwei aufeinander zulaufende Fruchtschnüre abgeschlossen, die in den Ecken an Ringen befestigt sind. Sie sind teilweise von Bändern umwunden und werden da, wo sie in der Mitte zusammenkommen, durch eine Menschen- oder Tierfratze oder einen Engelskopf oder eine Schnur mit einander verbunden. Diese Fruchtschnüre sind wie in rötlichgelbem Metall getrieben und geschmiedet gedacht. Die Formen sind durchaus renaissancemässig, ohne jeden Anklang an die Gotik. In derselben Weise und in denselben Renaissanceformen ist auch die Krümme des Bischofsstabes Valentins ausgeführt.

Die Färbung der Bilder ist bunt. Die Lokalfarben sind bestimmt ausgesprochen. Daneben kommen schillernde Farben vor, z. B. blauviolett, gelb-kirschrot, grün-rötlich. Die weissen Gewänder haben stark bläulich-grüne Schatten. Besonders charakteristisch ist für das ganze

Altarwerk ein auffallend kühler bläulicher Gesamtton, der in der Kirche selbst viel mehr zum Ausdruck kommt, als z. B. in der Cranachausstellung.

Wie ich schon gesagt habe, ist die Verbindung zwischen dem Pflockschen Altar und den echten Bildern Lucas Cranachs äusserst lose. Dagegen finden sich engere Beziehungen zu den beiden Werken der ersten Gruppe. Zunächst zum Olavsaltar in Lübeck. Die h. Barbara in Annaberg hat einen aus Quadern gemauerten, von einer Kuppel mit Laterne gekrönten Turm, der in derselben Weise von den Türmen Luc. Cranachs abweicht, wie der des Olavsaltars. Auch dort schwebt über ihrem Kelche die Hostie. Und der Engel der h. Dorothea erweist sich in jeder Hinsicht als ein Werk derselben Hand wie der in Lübeck.

Aber auch mit der Marter des Erasmus in Aschaffenburg steht der Pflocksche Altar in Verbindung, so sehr beide Werke sonst dem Stile nach von einander verschieden sind. Eine anscheinend höchst geringfügige Einzelheit bildet das Mittelglied. Man betrachte dort einmal die spiralförmig wie die jungen Blätter der Farnkräuter eingerollte Krümme des Bischofsstabes hinter dem Wappen Albrechts von Brandenburg. Dieselbe auffällige Erscheinung bemerken wir auch auf dem Pflockschen Altar, bei den aus Laubwerk gebildeten Helmdecken der beiden Wappen, namentlich des rechten, bei dem hörnerartigen Schmuck der Mantelschliesse des h. Valentin und den beiden Fratzen in den Fruchtgehängen auf den Bildern des h. Valentin und Sebald. Selbstverständlich kann dies kein blosses Spiel des Zufalls sein, die Erscheinung ist zu eigenartig. Aber es folgt auch noch eines daraus: ein älterer Künstler, der noch in den Formenanschauungen der Gotik aufgewachsen war, wie Lucas Cranach, hätte die Helmdecken der beiden Wappen viel stilreiner gezeichnet, das beweisen z. B. die grossen Wappen im Wittenberger Heiligtumsbuch (1509) und in dem Büchlein Adams von Fulda (1512). Unser Künstler aber beherrscht weder die Formen der Spätgotik noch die der eben in Deutschland eindringenden Renaissance vollkommen; was er in diesen Helmdecken giebt, ist ein Stilgemisch. So zeigt sich auch beim Pflockschen Altar, dass der Künstler noch ziemlich jung gewesen sein muss.

Dass aber Beziehungen zu den beiden früher genannten Werken sich nicht in grösserer Zahl finden, liegt an dem zeitlichen Abstand zwischen ihnen. Wohl sind zwischen der Entstehung der Marter des

Erasmus (1516) und der des Pflockschen Altars etwa nur drei Jahre vergangen. Aber in drei Jahren entwickelt sich ein 16jähriger Künstler — nehmen wir an, er sei im Jahre 1500 geboren — so rasch, wie ein 30jähriger in 10—15 Jahren. Man vergleiche nur z. B. die Entwickelung, die der junge Holbein durchgemacht hat.

2. Von derselben Hand wie der Pflocksche Altar sind nun bestimmt wenigstens vier der Flügelbilder des Bergknappschaftsaltars (er wird auch kürzer Bergaltar genannt) in der Annenkirche in Annaberg. Beide Altäre stehen seit 1834, wo der Pflocksche Altar seinen jetzigen Platz erhielt, dicht neben einander im rechten Winkel, man kann also die Bilder bequem mit einander vergleichen. Es sind zwei Folgen: vier Bilder aus dem Marienleben, nämlich Heimsuchung, Darstellung im Tempel, Flucht nach Ägypten und Himmelfahrt der Maria, nach den bekannten Holzschnitten Dürers mit einigen Abweichungen, besonders in der Landschaft, und acht Bilder aus der Leidensgeschichte Christi, je zwei auf einer Tafel, nach der kleinen Passion Dürers.

Die vier Bilder aus dem Marienleben (zwei davon CrA. 140) sind in derselben sorgfältigen Technik gemalt, wie die Bilder des Pflockschen Altars, namentlich wie dessen Mittelbild. Haar und Bart, die Äderchen in Gesicht und Händen, die Landschaft, alles ebenso peinlich sorgfältig wie dort, überall eine liebevolle Detailmalerei; man vergleiche z. B. die Behandlung des Vordergrundes, namentlich der Gräser, auf der Himmelfahrt Marias. Doch wirken die Bilder hart und bunt und stehen hierin denen des Pflockschen Altars etwas nach. Auf jeden Fall aber ist dieselbe Hand deutlich erkennbar.

Die Passionsszenen (vier davon CrA. 140) stehen in der Ausführung bedeutend tiefer, am tiefsten, wie immer, die auf den beiden festen Flügeln. Bedenken wir, dass diese Darstellungen die dritte und letzte Wandlung des ganzen Altarwerks bilden, so hat diese geringerwertige Ausführung durchaus nichts befremdliches. Wir finden dieselbe Erscheinung bei fast allen grösseren Wandelaltären in Sachsen. In der Regel wurden sogar diese hintersten Bilderfolgen mit billigeren Farbstoffen (Leimfarben) und in einer anderen Technik gemalt. Da die Technik so viel weniger sorgfältig ist, so lässt sich bei dem Mangel an Vergleichspunkten weder mit Bestimmtheit behaupten, noch verneinen, dass sie von ein und derselben Hand gemalt sind, wie die Bilder aus dem Marienleben, obwohl doch die grösste Wahrscheinlickeit dafür spricht.

Der Berg- oder Knappschaftsaltar ist nach den übereinstimmenden Berichten aller Chronisten im Jahre 1521 aufgestellt worden und zwar muss dies nach Arnold im Appendix zu seiner Chronik (1658) vor Pfingsten gewesen sein. Arnold schreibt dort unter Berufung auf ein „uhraltes Jahrverzeichnüss“: „1521, alss der Knapschafft Altar gesetzet und auffgerichtet worden, ist damahl am Pfingstfest das erste Mahl Figural uff den Chor gesungen worden.“

Wenn man nun die Zeit überschlägt, die dazu nötig gewesen sein muss, um allein die geschnitzten Darstellungen der Staffel, des Schreines, der Innenseiten des ersten Flügelpaares und die reiche, hoch emporragende Bekrönung in solcher Meisterschaft zu vollenden, wie sie sich noch jetzt zeigen, so sind ein bis anderthalb Jahre vielleicht nicht zu hoch gerechnet. Man möchte sogar annehmen, dass die Bergknappschaft das Werk schon bestellt hat, sobald der Bau der Kirche soweit vorgeschritten war, dass man die Errichtung von grösseren Altarwerken ins Auge fassen konnte. Von den drei grossen Prunkaltären, die den Chor der Kirche noch heute schmücken, war der von der Bergknappschaft gestiftete der erste, der aufgestellt wurde. Die beiden andern wurden erst 1522 aufgestellt, der steinerne Hauptaltar von Adolf Daucher in Augsburg nach Lätare, der Münzer- und Schmelzeraltar um Ostern.*)

Selbstverständlich war der Maler, der die beiden Gemäldefolgen herzustellen hatte, nicht an die Fertigstellung der Schnitzereien des Schreins und des ersten Flügelpaares gebunden, er konnte mit der Arbeit beginnen, sobald die Masse des Schreins feststanden, da je zwei einander entsprechende bewegliche Flügel zusammen genau die Breite des Schreins haben mussten. So wäre es möglich, dass die Gemälde etwa schon 1519 begonnen worden sind und zwar vor dem Pflockschen Altar, da dieser, wie mir scheint einen Fortschritt im Vergleich zu den Bildern des Bergaltars bekundet. Die Arbeit kann schon deshalb rascher vonstatten gegangen sein, weil die Komposition keine Mühe machte; handelte es sich doch in der Hauptsache darum, kleine Holzschnittvorlagen in grossem Massstabe in Farben zu übertragen.

3. Das Rosenkranzbild in der Antoniuskapelle des Bamberger Doms (Photographie von Haaf in Bamberg) darf nicht durchweg als das geistige Eigentum des Malers angesehen werden, denn dieser hat sich

*) Die neuen geschichtlichen Nachrichten über die Annenkirche hat mir Herr Bürgerschullehrer Emil Finck in Annaberg freundlichst zur Verfügung gestellt, wofür ich ihm noch an dieser Stelle vielmals danke.

in der Komposition fast sklavisch an das Vorbild des grossen Holzschnittes von Erhard Schön P. III, 243 Nr. 35 gehalten. Nur die Bildung der einzelnen Gestalten und alle sonstigen Einzelheiten gehören ihm wirklich an; es fliesst in allen diesen Gestalten ein Tropfen cranachschen Blutes. Es handelt sich zunächst darum, das Bild möglichst genau zu datieren. Unten an der Spitze der Vertreter des geistlichen und weltlichen Standes knien Kaiser und Papst, mit den Zügen Maximilians I. und Leos X. Maximilian starb am 12. Januar 1519. Also müsste das Bild zunächst noch vor seinem Tode gemalt oder wenigstens bestellt sein. Indessen dürfte sich diese Grenze ganz gut noch etwa anderthalb Jahre weiter hinausschieben lassen, aus folgenden Erwägungen.

In der Zeit vom Tode Maximilians bis zur Wahl eines neuen Kaisers, d. h. Karls V. (28. Juni 1519), war es selbstverständlich, dass da, wo es sich um eine bildliche Darstellung der Vertreter der höchsten geistlichen und weltlichen Macht handelte, der Kaiser noch mit den Zügen des verstorbenen Maximilian dargestellt wurde. Aber auch noch länger konnte dies gelten. Karl V. kam erst im Herbst 1520 nach Deutschland. Bildnisse von ihm waren bis dahin nur wenige (vergl. P. III, 223 Nr. 334) verbreitet. Der Künstler, der vor der Ankunft Karls V. in Deutschland einen Kaiser als Vertreter des weltlichen Standes darzustellen hatte, griff von selbst auf das Bildnis Maximilians zurück, das ganz Deutschland noch im Herzen trug, und handelte dabei wahrscheinlich ganz im Sinne seines Auftraggebers. Demnach ergäbe sich als allerspätester Termin für die Vollendung des Bildes, da Karl V. erst im Herbst 1520 mit dem deutschen Volke in nähere Berührung kam, der Herbst 1520.

Drei von den unmittelbar hinter Maximilian Knieenden scheinen Bildnisse bekannter Fürsten zu sein, die sich vielleicht noch ermitteln lassen werden. Dadurch würden jedenfalls auch die Zeit und die besonderen Umstände, unter denen das Bild entstanden ist, noch genauer bestimmbar.

Als frühester Termin hätte die Zeit der Veröffentlichung des Holzschnittes Erhard Schöns zu gelten. Da wir sie jedoch nicht kennen, muss zunächst das Jahr 1513 angenommen werden, da Leo X. in diesem Jahre den päpstlichen Thron bestieg. Das Bild kann jedoch aus stilistischen Gründen nicht so früh entstanden sein. Denn abgesehen von der grossen Verwandtschaft mit dem Pflockschen Altar, die auf eine annähernd gleiche Entstehungszeit schliessen lässt, setzt es z. B. die

Kenntnis von Bildern Lucas Cranachs voraus, die erst um 1518 entstanden sind. So erinnern die Gestalten der Engel deutlich an die des Sterbenden in Leipzig von 1518. Sie stimmen jedoch nur in ihrer allgemeinen Erscheinung, nicht aber in der Ausführung mit den Engeln Lucas Cranachs überein. Ferner ist der gekreuzigte Christus fast derselbe wie auf dem Flügelbilde des Zwickauer Altars von 1518 (CrA. 100 B) und auf der etwa gleichzeitigen Frankfurter Kreuzigung (CrA. 77).

Dass das Bild in Bamberg nicht von Luc. Cranach sein kann, geht vor allem aus der Benützung einer fremden Komposition, ausserdem auch aus mancherlei stilistischen Abweichungen hervor. Gottvater hat hier eine einfache Krone, bei Lucas Cranach stets (ich kenne wenigstens keine Ausnahme) eine dreifache, in der Linken hält er eine einfache Kugel, bei Cranach eine Kugel mit Kreuz darauf. Christus hat als Heiligenschein eine gelbe Scheibe. Ein solcher kommt bei Lucas Cranach nie vor (wenigstens ist mir auch hier kein Beispiel bekannt). Bei ihm besteht vielmehr der Heiligenschein auf Bildern immer aus einem Kranze von kurzen Strahlen. Die Heiligen erinnern nur im allgemeinen an Lucas Cranachs Art, ohne dass man auch nur bei einer Gestalt sagen könnte, sie sei von seiner Hand. Die Frauen rufen jedoch sofort die Erinnerung an die drei heiligen Frauen des Lübecker Olavsaltars wach. Die Landschaft sieht nur im Hintergrund etwas cranachisch aus, der Vordergrund weicht vollständig von dessen Art ab. Die beiden dicht neben einander stehenden grossen Bäume, die aus der Landschaft förmlich herausspringen, in keinem rechten Verhältnis zu Vorder- und Hintergrund, der eine völlig kahl, wohl eine Eiche, der andere eine Birke mit hängenden Zweigen, die wie Wollgrass behandelt sind, sind in dieser Weise bei Lucas Cranach nicht möglich.

Das Bamberger Rosenkranzbild ist sicher von derselben Hand gemalt, wie der Pflocksche Altar in Annaberg. Waagen hat ja schon beide für ausgezeichnete Werke des Mathias Grünewald erklärt. Ich führe hier den Beweis.

Die Männerköpfe entsprechen im Typus und in der ganzen technischen Behandlung, z. B. des Haupthaares, des Bartes, vollkommen denen in Annaberg; man vergleiche nur die Apostelköpfe auf dem Tod der Maria. Im Besondern ist der h. Sebald auf der rechten Seite in der mittleren Reihe des Rosenkranzes und der kniende Papst unten links fast dieselbe Gestalt, wie der h. Sebald und der h. Valentin auf

dem Pflockschen Altar. Derartige Übereinstimmungen könnte ich noch mehr namhaft machen, besonders auch in der Tracht.

Die Frauenköpfe sind denen des Pflockschen Altars sprechend ähnlich. Sogar die eigentümliche Tracht der h. Barbara und Dorothea, die ich dort ausführlich beschrieben habe, kehrt hier genau so wieder, z. B. bei der h. Katharina und Barbara (linke Seite) und der h. Kunigunde (rechte Seite). Es wird wohl in der ganzen deutschen Kunst dieser Zeit kein Bild geben, auf dem sich eine so bis ins Einzelne gehende Übereinstimmung in der Tracht wieder fände, es müsste denn ein Bild des Pseudogrünewald sein.

Der Heiligenschein Christi entspricht im wesentlichen dem der vier Heiligen auf den Flügeln des Pflockschen Altars, der durchaus, wie ich schon betonte, von der bei Lucas Cranach üblichen Art abweicht.

Um noch auf einige Übereinstimmungen in der Tracht aufmerksam zu machen, weise ich darauf hin, dass die Mitra des hinter dem Papste knienden Bischofs und der heiligen Bischöfe innerhalb des Rosenkranzes ganz so mit Perlen und Steinen geschmückt ist, wie beim h. Valentin in Annaberg, dass der Schmuck des Mantels Gottvaters und der h. Bischöfe ganz dem des h. Valentin und des Petrus auf dem Mittelbilde in Annaberg entspricht. Das rautenförmige, aus Perlen gebildete Muster auf der Mantelschliesse des Papstes finden wir genau so auf dem Mieder der h. Barbara in Annaberg. Die Krone des Papstes und alle andern Kronen sind ebenso aus rötlich-gelbem Metall hergestellt, wie die Krone der h. Barbara und die vier Fruchtschnüre in Annaberg.

Endlich ist die Landschaft ganz wie in Annaberg behandelt.

4. Wilibald und Walburg verehrt von Gabriel von Eib, dem Bischof von Eichstätt, von 1520, in der städtischen Galerie in Bamberg (CrA. 101).

Es ist ein Hauptbild in der Pseudogrünewaldfrage.

Solange ich die Entwickelung Lucas Cranachs bis 1520 noch nicht genau kannte und noch nicht selbst zu der Pseudogrünewaldfrage Stellung genommen hatte, habe ich das Bild unbedenklich für eins der schönsten eigenhändigen Werke Lucas Cranachs gehalten, um so mehr als es ja schon von Sandrart als solches erwähnt wird. Als ich nun den Pflockschen Altar in Annaberg so gründlich kennen gelernt hatte, dass ich mir wohl sagen durfte, kein einziger lebender Forscher könnte mir

darin gleichkommen, und ich bald danach das Bild in Bamberg wieder sah, fingen die Zweifel an. Diese Zweifel konnte ich schliesslich nur dadurch beseitigen, dass ich an einem Nachmittag in Annaberg mir noch einmal jede Form, jede Farbe, jede technische Eigentümlichkeit des Pflockschen Altars gründlich einprägte, darauf sofort nach Bamberg abreiste und am nächsten Vormittag dort das Wilibaldsbild mit den mir noch ganz deutlich vor Augen stehenden Annaberger Bildern verglich. Von diesem Tage an war ich überzeugt, dass das Bamberger Bild und der Pflocksche Altar von derselben Hand gemalt seien. Und da nun dieser nicht von Lucas Cranach sein konnte, so konnte es jenes auch nicht, trotz der Überlieferung Sandrarts, die ja überdies gar nicht den Wert eines Zeugnisses beanspruchen darf, weil zwischen ihr und der Entstehung des Bildes anderthalb Jahrhunderte liegen. Diese Überzeugung vertrete ich heute, wo ich die Entwickelung Lucas Cranachs viel genauer kenne als damals, mit um so grösserer Zuversicht. Eine Vergleichung mit dem Pflockschen Altar, von dem besonders Petrus auf dem Mittelbild und der h. Valentin (CrA. 139 A) in Betracht kommt, wird darthun, ob diese Überzeugung richtig ist. Sebstverständlich ziehe ich auch das Rosenkranzbild mit heran.

Die Mitra Wilibalds mit ihrem Schmuck von Perlen und Edelsteinen ist fast dieselbe, wie die des h. Valentin, aber ohne jede Abweichung dieselbe wie die des Bischofs unten links auf dem Rosenkranzbild. Ebenso stimmen bei Wilibald, Valentin und Petrus (auch bei Gottvater auf dem Rosenkranzbild) die breiten Borten der Mäntel, ferner die Mantelschliessen mit dem grossen Stein in der Mitte, den an den Spitzen eingerollten Hörnern und dem Engelsköpfchen am untern Rande überein. Für derartige Übereinstimmungen giebt es überhaupt nur eine Erklärung, nämlich die, dass ein und dieselbe Hand dieselben Dinge gemalt hat. Wilibald und Valentin haben einen Stab mit demselben gläsernen Schaft und mit einer Krümme, die dieselbe Grundform hat und nur bei Wilibald viel reicher verziert ist. Dagegen gleicht die Krümme im Wappen des Stifters Gabriel von Eib fast vollkommen der des Valentin. Wilibald hat dieselben Handschuhe wie Papst und Kaiser auf dem Rosenkranzbild: am Daumen, am zweiten, vierten und fünften Finger beider Hände sind sie durchbrochen, um die Ringe durchsehen zu lassen.

Die breiten Borten der Bischofsmäntel und der Mitren sind auf dem Wilibaldsbild, wie auf dem Pflockschen Altar und, soweit ich mich

erinnern kann, auch auf dem Rosenkranzbild von derselben rötlichgelben Grundfarbe, die mit hellgelb gestrichelt ist. Von derselben Farbe ist ferner alles Metallische, der Schmuck der Gewänder, die Krümme des Stabes, das Kapitäl der Säule. Es ist, als hätte der Maler bei allen drei Werken denselben Farbentopf zur Hand gehabt.

Und wie Sebald und Valentin in Annaberg, so hat auch Wilibald den Mund leise geöffnet, dass einige Zähne hervorschimmern. Seine feinen, mit grösster Sorgfalt gezeichneten weissen Härchen erinnern an verschiedene Apostelköpfe auf dem Tod Mariens, die in derselben Weise behandelt sind. Köpfe wie die der Walburg finden wir in grösster Ähnlichkeit auf dem Rosenkranzbild unten links unter den Vertretern des geistlichen Standes. — Auch der Engel kommt uns bekannt vor: wir erinnern uns des Engels der h Dorothea auf dem Olavsaltar und auf dem Pflockschen Altar.

Man betrachte ferner die Lage der Finger der linken Hand, mit der Wilibald den Krummstab hält. Der zweite Finger ist von den übrigen abgestreckt und hat eine unmögliche Stellung, als wäre er ausgerenkt. Ein Stab lässt sich in dieser unnatürlichen Weise nur mit grösster Anstrengung halten. Doch scheint sich der Künstler in diese gezwungene Fingerstellung verliebt zu haben. Wir sehen sie z. B. genau so auf dem Mittelbild des Pflockschen Altars an der rechten Hand der Maria, die die Kerze hält, ferner an beiden Händen bei dem bärtigen Apostel rechts mit dem Palmzweig, an der Hand des Fallsüchtigen, an der Linken der h. Barbara, und auf dem Rosenkranzbild beim h. Erasmus.

Was nun die Färbung des Wilibaldsbildes betrifft, so entspricht sie der des Pflockschen Altares und des Rosenkranzbildes, nur sind die Farben noch etwas leuchtender und stärker ausgeprägt, was jedoch daran liegen mag, dass sich das Wilibaldsbild in vortrefflichem Zustande befindet, während der Pflocksche Altar verschmutzt ist und überhaupt stark gelitten hat und das Rosenkranzbild mit einem schlechten Firnis bedeckt ist. Ich nenne von charakteristischen Farben ein leuchtendes dunkleres Zinnoberrot, das in den Schatten ins Schwarz übergeht, ein leuchtendes Dunkelgrün, ein besonders diesem Künstler eigenes und von ihm immer angewendetes Braun-violett. Der weisse Rock des Stifters und das Kopftuch der Walburg sind in den Schatten grau, dagegen hat Wilibalds weisses Schultertuch und das am Krummstab befestigte Tuch, das Sudarium, stark bläuliche Schatten, wie wir es auch beim Pflockschen Altar gefunden haben. Dieses in den Schatten bläuliche Weiss war

für die älteren Forscher eins der wichtigsten Erkennungszeichen ihres Grünewald; es gehört in der That dazu. Doch ist das Fehlen der bläulichen Schatten im Weiss allein noch kein Grund, diesem Künstler ein Bild abzusprechen, wie sein Vorkommen allein noch kein Beweis für seine Urheberschaft ist.

Dass zwischen dem Wilibaldsbild, dem Pflockschen Altar, sowie dem Rosenkranzbild in Formen und Farben die denkbar grössten Übereinstimmungen bestehen, auch in Kleinigkeiten, wie im Schmuck der Gewänder, ist eine Thatsache, an der sich nun einmal nicht rütteln lässt, und die auch diejenigen wohl oder übel werden zugeben müssen, die fest davon überzeugt sind, dass das Wilibaldsbild ein schönes und vollkommen sicheres Werk Lucas Cranachs sei. Wenn nun auch eine von diesen Übereinstimmungen auf Zufall beruhen kann, so ist dies doch nicht möglich bei allen zusammen. Dass das, was bei diesen Werken in Form und Farbe so auffällig übereinstimmt, einen gemeinsamen Ursprung haben muss, nicht nur haben kann, diese Folgerung werden die Gegner nun auch ziehen müssen. Dann aber werden sie nicht auf halbem Wege stehen bleiben dürfen, sondern sich zu der letzten Folgerung entschliessen müssen, dass Lucas Cranach das Wilibaldsbild aus dem Grunde nicht gemalt haben kann, weil auch der Pflocksche Altar und das Rosenkranzbild nicht von ihm ist. Dass das Wilibaldsbild künstlerisch höher steht, als der Pflocksche Altar, hat bei der Beweisführung gar nichts zu sagen. Höher steht es schon deshalb, weil es später ist als die Annaberger Bilder und weil junge, in der Entwicklung begriffene Künstler nach natürlichen Gesetzen Fortschritte und nicht Rückschritte zu machen pflegen. Es handelt sich hier nicht um die Schönheit, sondern um die Echtheit. Ein Bild ist deshalb noch nicht von Lucas Cranach, weil es vortrefflich ist und weil eine alte Überlieferung es als sein Werk bezeichnet.

Hätten die Bilder des Pflockschen Altars das Glück gehabt, sorgsam gehütet zu werden, wären sie einer sachverständigen Restauration unterzogen worden, kurz wäre ihre Erhaltung ebenso gut, wie die des Wilibaldsbildes, so würde auch ihr künstlerischer Wert steigen, und der Abstand von dem Wilibaldsbilde, der in Wahrheit nicht so gross ist, wie es dem flüchtigen Betrachter erscheinen mag, würde sich um ein bedeutendes verringern, so dass nicht der Unterschied, sondern die Übereinstimmung beider Werke sofort in die Augen fallen würde.

Das Wilibaldsbild ist übrigens, wie es scheint, nicht in seiner ur-

sprünglichen Grösse auf uns gekommen. Ich kann mir nicht denken, dass der Künstler von dem Engel, der links von der Säule den Vorhang hält, nur die eine Hand, die man jetzt sieht, gemalt und dem Stifter ein Stück vom rechten Oberarm abgeschnitten haben sollte. Dem Engel rechts hat sicherlich ein Engel links in ähnlicher Bewegung entsprochen, das Bild ist also links um mindestens 20 cm breiter gewesen. Ebenso wird vom untern Rand ein Stück abgeschnitten sein.

Das Bild birgt noch ein Rätsel. Es ist das sächsische Wappen mit dem Rautenkranze und der Jahreszahl M. D. XX. darüber. Es steht fest, dass der Stifter des Bildes der Bischof von Eichstätt, Gabriel von Eib, gewesen und dass dieser selbst auf dem Bilde dargestellt ist. Das quadrierte Wappen unten in der Mitte lässt gar keine andere Deutung zu. Überdies ist das Bild mindestens anderthalb Jahrhunderte im Besitz der Fürstbischöfe von Eichstätt gewesen. Was soll also das sächsische Wappen hier?*)

Es giebt dafür nur eine Erklärung, die befriedigen dürfte: das Wappen bezieht sich auf den Künstler, es ist eine Art Künstlerbezeichnung, worauf auch die enge Verbindung mit der darüberstehenden Jahreszahl zu deuten scheint. Der Künstler verwendet das sächsische Wappen, wie die Mitglieder der Familie Hopfer den Augsburger Pinienzapfen verwendet haben. Es ist das Wappen seines Heimatlandes.

Man könnte wohl daraus schliessen, dass er das Bild in der Fremde, auf der Wanderschaft, vielleicht in Eichstätt selbst gemalt habe. Denn dass der Bischof von Eichstätt 1520 in Sachsen, in Wittenberg gewesen sei, ist nicht bekannt, ist auch bei der damals schon hochgehenden reformatorischen Bewegung kaum anzunehmen. Es ist auch im höchsten Grade unwahrscheinlich, dass er ein solches Bild von Eichstätt aus bei Lucas Cranach in Wittenberg bestellt habe. Voraussetzung zu

*) Janitschek irrt, wenn er in seiner Geschichte der deutschen Malerei in der Anmerkung auf S. 399 sagt, das sächsische Wappen komme auch auf dem Wappenschilde des Kardinals Albrecht von Brandenburg und auf für ihn hergestellten Arbeiten vor, wobei er sich auf einen Holzschnitt des Hallischen Heiligtumsbuchs, Nr. 27 der Hirthschen Ausgabe, beruft. Der Brandenburger Markgraf Albrecht hat nie das sächsische Wappen geführt, und wo dies auf Arbeiten vorkommt, die für ihn hergestellt sind, wie die Holzschnitte des Hallischen Heiligtumsbuchs, so tragen dies Wappen nur die Abbildungen solcher Goldschmiedearbeiten, die von seinem Vorgänger auf dem erzbischöflichen Stuhl von Magdeburg, Ernst von Sachsen, dem Bruder Friedrichs des Weisen, herstammen.

dem Bilde ist aber, dass der Besteller mit dem Maler persönlich in Berührung gekommen ist und ihm Gelegenheit gegeben hat, ihn nach dem Leben zu malen.

Nun hat doch aber unser Künstler auch das Rosenkranzbild im Bamberger Dom gemalt. Sollte wohl ein Bamberger einem Maler im fernen Wittenberg einen solchen Auftrag erteilt haben? Da gab es doch in dem nahen Nürnberg genug hervorragende Künstler. Dass aber Lucas Cranach im Jahre 1520 in Wittenberg gewesen ist und nicht etwa eine Reise nach Franken unternommen hat, wissen wir bestimmt. Es liegt darum die Wahrscheinlichkeit nahe, dass unser unbekannter Künstler, bevor er auf seiner Wanderschaft nach Eichstätt gekommen ist, sich in Bamberg oder in der Nähe, vielleicht sogar in Nürnberg einige Zeit aufgehalten hat.

3. Gruppe.

1. Die Messe des h. Gregor. Aschaffenburg, Galerie Nr. 263 (CrA. 131).
2. Die Messe des h. Gregor. Aschaffenburg, Galerie Nr. 267.
3. Maria mit dem Kinde auf der Mondsichel stehend. Aschaffenburg, Galerie Nr. 288, Phot. von Neeb in Mainz.
4. Die Beweinung Christi. Augsburg, Galerie Nr. 65 (CrA. 143), Phot. von Höfle.
5. Christus als Schmerzensmann, von Maria und Johannes beklagt. Mainz, Sammlung des bischöfl. Hauses (CrA. 145), Phot. von Neeb.

Schon eine oberflächliche Vergleichung dieser fünf Bilder lehrt, dass sie von ein und derselben Hand gemalt sind. Wegen der Gleichartigkeit des Stils können sie kaum in grossen Zwischenräumen von einander entstanden sein. Für die beiden Messbilder und das Marienbild in Aschaffenburg muss als frühester Termin der Bestellung der 1. August 1518 gelten, denn sie tragen alle drei das Wappen Albrechts von Brandenburg mit dem Kardinalshut darüber, ausserdem ist auf den beiden Messbildern Albrecht selbst in Kardinalstracht dargestellt. Da sich auch die Beweinung Christi der Augsburger Galerie früher in der Stiftskirche in Aschaffenburg befunden hat (vergl. Heller S. 49), so ist es so gut wie sicher, dass auch dies Bild vom Kardinal Albrecht bestellt worden ist. Dasselbe darf man ohne weiteres auch von dem Bilde in

der Sammlung des bischöfl. Hauses in Mainz annehmen. Demnach stammen wohl alle fünf Bilder aus Halle und gehören zu denen, die Albrecht beim Eindringen der Reformation nach Mainz und Aschaffenburg bringen liess. Ob sie freilich alle fünf ursprünglich in der hallischen Stiftskirche gewesen sind, erscheint mehr als zweifelhaft. So ist es z. B. nicht gut denkbar, dass beide Messen Gregors in ein und derselben Kirche ihren Platz gehabt haben. Bei dem Marienbilde in Aschaffenburg möchte man schon der Kleinheit wegen annehmen, dass es nicht für die grosse Domkirche bestimmt gewesen sei, sondern sich in der Kapelle auf der Moritzburg oder in einem der Gemächer des Kardinals befunden habe. Ihrem Stil nach zu schliessen, scheinen alle fünf Bilder noch vor der im Sommer 1523 erfolgten Einweihung der neuen Domkirche entstanden zu sein.

Dass die beiden Gregorsmessen in Aschaffenburg (Nr. 263 = CrA. 131) von derselben Hand sind, ist so klar, dass ein Beweis dafür unnötig erscheint. In der Komposition sind sie ohne Zweifel durch den bekannten Dürerschen Holzschnitt von 1511 beeinflusst. Künstlerisch stehen sie nicht allzu hoch, ja, sie wirken in mancher Beziehung recht unerfreulich. Die Formensprache ist zum Teil ungelenk, die Stellung der meisten Gestalten steif, die farbige Wirkung nüchtern, unharmonisch, der Gesamtton auffällig kühl; warme Töne kommen überhaupt nicht zur Geltung. Verschiedene der weissen Gewänder sind in den Schatten stark grünlich-blau. Die Technik ist etwas ungleichmässig; nicht alle Gestalten, überhaupt alle Teile eines Bildes, sind mit derselben Sorgfalt behandelt. Manches ist aufs feinste mit grosser Liebe bis in jede Einzelheit durchgebildet, anderes fällt dagegen sehr ab.

In demselben Verwandtschaftsgrade wie die beiden Aschaffenburger Messbilder stehen auch die beiden Beweinungen Christi in Augsburg und Mainz (CrA. 143 und 145) zu einander. Obwohl auch hier ein Beweis kaum nötig wäre, führe ich ihn doch, weil das Mainzer Bild (CrA. 145) bisher fast ganz unbekannt gewesen ist.

Christus ist auf beiden Bildern fast dieselbe Gestalt mit allen Unbeholfenheiten und Zeichenfehlern. Man betrachte nur im einzelnen die Schultern, den Hals mit den beiden unnatürlich herausgetriebenen, mehr an Knochen als an Fleisch erinnernden Muskeln, den sogenannten Kopfnickern, den Rumpf mit der Wunde, die Beine, Füsse, Zehen, namentlich aber die Hand mit der beidemal ganz gleichartigen unnatürlichen Anschwellung vor dem Übergang zur Handwurzel (r. Hand in Mainz,

l. Hand in Augsburg). Auch Maria ist beidemal dieselbe Gestalt. Das Haar des Johannes und der Engel mit den hässlichen, korkzieherartig gedrehten Locken ist vollkommen in derselben Manier behandelt. Man betrachte ferner die gefalteten Hände Marias in Augsburg und des Johannes in Mainz. Auch in Äusserlichkeiten, wie den Heiligenscheinen, stimmen beide Bilder aufs genaueste mit einander überein: bei Christus besteht er aus einem dreifachen Bündel von längeren und kürzeren Strahlen (wie er z. B. meist bei Dürer, nie bei Lucas Cranach vorkommt), bei Johannes und den heiligen Frauen aus einem einfachen Kreise (der sich ebenfalls nie bei Lucas Cranach findet). In den Gewändern treffen wir überall dieselben harten Falten an. Die Behandlung der Landschaft und des schweren Gewölkes am Himmel ist vollkommen übereinstimmend. Ebenso ist in der Farbengebung kein Unterschied, sie ist trotz der roten Töne auffallend kühl und unharmonisch. Das Fleisch, besonders der Körper Christi, schimmert auf beiden Bildern bläulich.

Was an diesen beiden sogenannten Vesperbildern unangenehm wirkt, namentlich in der Färbung, findet sich nun ebenso auf den Aschaffenburger Messbildern. Man erkennt den Künstler mehr an seinen Fehlern, als seinen Tugenden. Doch zeigt er sich in Augsburg und Mainz schon etwas weiter fortgeschritten. Das weisse Lendentuch Christi ist auf dem Mainzer Bilde wieder grünlich-blau in den Schatten, wie dies schon öfter auf Bildern derselben Hand vorgekommen ist. Daneben finden sich weisse Gewänder mit stumpfgrauen Schatten. Christus hat fast dasselbe Gesicht, wie auf den Messbildern. Der Mann mit dem breiten kurzen Vollbart und dem Salbengefäss (Nikodemus) auf der Augsburger Beweinung kommt — was besonders zu beachten ist — auch auf der Messe Gregors in Aschaffenburg Nr. 267 im Gefolge des Kardinals Albrecht vor. Der obere und untere Blätterfries am Sarge Christi in Mainz findet sich auch auf dem Messbild Nr. 263 (CrA. 131).

Ohne weiteres muss man nun erkennen, dass auch die kleine Maria mit dem Kind auf der Mondsichel in Aschaffenburg ein Werk derselben Hand ist, wie die vier bis jetzt besprochenen Bilder dieser Gruppe. Ihr Gesicht ist das der Maria und der Magdalena in Augsburg (vergl. auch Mainz), ihre unförmlich grossen Hände sind die Christi und verschiedener trauernder Gestalten in Augsburg und Mainz. Die beiden grösseren Engel zu ihren Häupten sind in dem Typus des Gesichts, der Behandlung der Haare, der Form der Flügel den beiden

Mainzern aufs engste verwandt. Hart und manieristisch, wie auf den übrigen vier Bildern, ist auch hier der Faltenwurf.



Maria mit dem Kind auf der Mondsichel.
Aschaffenburg, Galerie.

Diese dritte Gruppe schliesst sich unmittelbar an die zweite an, und zwar an die Bilder des Pflockschen und des Bergaltars in Anna-

berg. Am deutlichsten zeigt sich dies bei dem Messbild Nr. 263 in Aschaffenburg (CrA. 131), das in Bezug auf die malerische Technik etwa in der Mitte zwischen dem Marienleben und den Passionsszenen des Bergaltars steht. So sorgfältig wie im Marienleben und auf dem Mittelbild des Pflockschen Altars jede Einzelheit ausgeführt ist, so ist dies auch bei verschiedenen Gestalten auf dem Messbild der Fall, während andere unmittelbar an die viel rohere Technik der Passionsszenen erinnern. Aber auch andere Bilder dieser dritten Gruppe zeigen Beziehungen zum Pflockschen Altar. So herrscht z. B. eine grosse Verwandtschaft zwischen der Aschaffenburger Maria und der h. Barbara in Annaberg, man vergleiche nur das Gesicht und die nach beiden Seiten flatternden Haare. Und an dieselbe Heilige erinnert auch das Gesicht und die Tracht der h. Magdalena auf der Beweinung Christi in Augsburg. Ferner ist der Schnurrbart Christi auf diesem Bilde ebenso behandelt, wie z. B. der des h. Sebald in Annaberg. Was im Faltenwurf bei den Bildern der zweiten Gruppe schon auffällig erschien, ist bei denen der dritten noch etwas mehr gesteigert. Die Form der Berge ist dieselbe wie früher, aber die Landschaft ist mannigfaltiger, reicher an Einzelheiten geworden. Auf dem Augsburger Bild ist der Erdboden im Mittelgrunde mit einer zusammenhängenden Grasfläche überzogen, die heller ist als das etwas bräunliche Gras im Vordergrunde. In diese Fläche sind die einzelnen Gräser und Blumen mit noch hellerem Grün eingezeichnet. Diese Landschaft, in der man auch die fernste Ferne mit derselben Deutlichkeit sieht, wie das Nächstliegende, wirkt durch diesen Mangel an Luftperspektive und den Mangel an wirklich warmen Farben ziemlich stumpf. Die Farben der Gewänder sind dieselben, wie in der zweiten Gruppe, nur in Bezug auf Leuchtkraft noch etwas gesteigert. Es kommen dieselben Schillerfarben wie auf dem Pflockschen Altar vor. Die Gesamtwirkung der Farben ist ohne Harmonie.

Auch einige Fäden lassen sich aufdecken, die von dieser dritten Gruppe bis zur ersten zurückreichen. So ähneln Johannes und Christus in Mainz etwas denen des Olavsaltars in Lübeck, Magdalena und eine der Klagenden in Augsburg der h. Magdalena, Barbara und Dorothea ebendort. Die Ähnlichkeit ist freilich nicht stark, aber sie ist doch vorhanden.

Das Wappen Albrechts von Brandenburg auf dem Aschaffenburger Marienbilde ist dasselbe, wie das auf der Marter des Erasmus von 1516. Die Krümme des Bischofsstabes ist, was besonders beachtenswert ist, in ganz derselben Weise spiralförmig nach Art der jungen Farn-

blätter eingerollt, wie dort (vergl. auch die Wappen auf dem Mittelbild des Pflockschen Altars). Beide Wappen sind, das muss hier noch hervorgehoben werden, nicht etwa erst später aufgemalt, sondern gleichzeitig mit den Bildern.

Die Bilder dieser dritten Gruppe sind ihrem Stil nach etwa 1520—1521 anzusetzen.

Einige von ihnen galten früher und gelten, wie es scheint, jetzt wieder als Werke Lucas Cranachs. Und darum muss ich auch bei dieser dritten Gruppe die recht müssige Frage beantworten: Können sie von Lucas Cranach sein? Die Antwort lautet: Nein, nach ihren stilistischen Eigentümlichkeiten und ihrer mutmasslichen Entstehungszeit ist dies vollkommen ausgeschlossen. Denn auch diese Bilder haben im Allgemeinen noch etwas Unreifes, Schülerhaftes an sich, und im Besondern zeigen sie so viele Abweichungen von den gesicherten Werken Lucas Cranachs, dass von einem engeren stilistischen Zusammenhang mit diesen kaum mehr die Rede sein kann. Dieser Zusammenhang war noch in der ersten Gruppe deutlich nachweisbar, wenn schon etwas gelockert; in der dritten ist er ganz verschwunden. Ich muss hier aber auf das schärfste betonen, dass ich dies nur in Hinblick auf die Entwickelung Lucas Cranachs bis 1522 sage, und dass alle späteren ihm zugeschriebenen Werke für mich vorläufig nicht vorhanden sind.

Es ist keine Frage, dass dem Pseudogrünewald z. B. bei seiner Beweinung Christi in Augsburg die Komposition gleichartiger Bilder Lucas Cranachs vor Augen gestanden hat, etwa die der Beweinung Christi in der Nikolaikirche in Jüterbog (CrA. 108 A.) oder der Nationalgalerie in Budapest (CrA. 144) oder der Klosterkirche in Berlin. Man vergleiche nur Christus, Johannes, Maria und Magdalena in Augsburg (CrA. 143) und Jüterbog (CrA. 108 A) mit einander. Betrachtet man jedoch die einzelnen Formen und Farben, die technische Behandlung und die Auffassung, so ist alles anders, man möchte sagen, eine ganze Welt liegt zwischen einem solchen Bilde Lucas Cranachs und dem des Pseudogrünewald. Dort spricht sich eine reife Künstlerschaft aus, hier noch jugendliche Unreife, ein gewisses Unvermögen, sämtlicher künstlerischer Darstellungsmittel Herr zu werden. Dort ein weicher Fluss der Linien, ein hervorragender Farbensinn, Wahrheit und Natürlichkeit im Ausdruck der Empfindung und in den Bewegungen, hier vielfach eine zu harte Zeichnung, ein bemerkenswerter Mangel an Farbensinn, oft recht gezwungene Stellungen und die Unfähigkeit, seelische Empfin-

dungen, wie die der Trauer und des Schmerzes, wahr zum Ausdruck zu bringen. Dass diese künstlerischen Mängel aber zum grössten Teil auf Rechnung der Jugend des Künstlers zu schreiben sind, dass wir es wirklich mit einem noch in der Entwickelung Befindlichen zu thun haben, lehrt der Vergleich mit den Bildern der vierten Gruppe, die sich unmittelbar an die der dritten Gruppe anschliessen und sich auf einen Zeitraum von 8—10 Jahren verteilen. Hier merken wir deutlich, wie sich der Künstler fast von Jahr zu Jahr vervollkommnet, wie er einen Fehler nach dem andern ablegt.

4. Gruppe.

1. Zwei grosse Altarflügel mit Heiligen und Stiftern. Naumburg, Dom (CrA. 156).
2. a) Die Heiligen Magdalena, Lazarus, Chrysostomus und Martha. München, Pinakothek Nr. 282—285.
   b) Der h. Valentin. Aschaffenburg, Stiftskirche (CrA. 146).
3. Die Heiligen Magdalena, Erasmus, Ursula, Stephan, Martin und Moritz. Aschaffenburg, Galerie Nr. 262, 266, 286, 287, 295, 296 (CrA. 133—136).
4. Der Wandelaltar der Marienkirche (Marktkirche) in Halle a. S., von 1529 (CrA. 102, 103).
5. Die h. Magdalena. Wiesbaden, Museum.
6. Die h. Ursula und der h. Martin von 1524, ehemals im Mainzer Domschatz, jetzt verschollen.
7. Die h. Sippe. Aschaffenburg, Galerie Nr. 289 (CrA. 132).
8. Das Urteil des Paris. Berlin, im Besitz des Herrn Karl Hofmann.
9. Christus am Kreuz, vom Kardinal Albrecht von Brandenburg verehrt. Augsburg, Galerie (CrA. 141).
10. Flügelaltar mit dem jüngsten Gericht, dem Paradies und der Hölle nach Hieronymus Bosch, sowie Christus als Schmerzensmann und Maria als Schmerzensmutter auf den Aussenseiten der Flügel. Berlin, Galerie Nr. 563 (im Vorrat).
11. Der h. Hieronymus im Zimmer, dem Löwen einen Dorn ausziehend. Mainz, Galerie.
12. Der h. Hieronymus in der Landschaft. Innsbruck, Ferdinandeum (CrA. 92).

1. Die beiden grossen Altarflügel des Naumburger Domes (CrA. 156) sind bisher von keinem der Forscher, die sich mit dem Pseudogrünewald beschäftigt haben, berücksichtigt worden. Dass sie thatsächlich von diesem Künstler herrühren, ergiebt sich ohne weiteres, wenn ihre Entstehungszeit genauer ermittelt ist und sie dadurch in unmittelbare Nachbarschaft anerkannter Bilder des Pseudogrünewald gerückt werden. Anscheinend lässt sich auch hier, wie es sonst immer der Fall ist, die Entstehungszeit der Bilder leicht mit Hilfe der Wappen der beiden Stifter umgrenzen.

Auf der Innenseite des linken Flügels ist der Bischof von Naumburg, Pfalzgraf Philipp bei Rhein, der zugleich Bischof von Freisingen war, mit Philippus und Jakobus dem Jüngeren dargestellt; auf der Innenseite des rechten Flügels der Bischof von Naumburg, Johann von Schönberg, ganz zinnoberrot gekleidet, mit Jakobus dem Älteren und Magdalena. Diese rote Kardinalstracht bildet ein Rätsel, das ich vorläufig nicht zu lösen vermag. Der Dargestellte ist ganz sicher Johann von Schönberg, dieser war aber nicht Kardinal, das steht ebenso fest.*)

Johann von Schönberg starb am 26. September 1517, Philipp von der Pfalz war seit 1512 sein Coadjutor. Man müsste also zunächst annehmen, die Bilder seien in der Zeit von 1512—1517 gemalt. Dem widerspricht nun aber ganz entschieden ihr Stil, der auf eine spätere Zeit hinweist. Wenn auch die h. Magdalena einigermassen an die h. Katharina des Wörlitzer Marienbildes von 1516 (CrA. 10) erinnert, so ist doch schon soviel Manier, so wenig Frische mehr in dem Kopf, dass eine etwa gleichzeitige Entstehung mit jenem Bilde auf jeden Fall ausgeschlossen erscheint. Noch mehr gilt dies von den beiden Heiligen auf den Rückseiten, der h. Katharina und Barbara. Auch die drei männlichen Heiligen stimmen durchaus nicht mit den in dieser Zeit von Cranach gemalten überein. Vollends unmöglich erscheint aber vor 1517 der Schmuck der beiden Krummstäbe und Mitren, der erst gegen 1520 seine Ausbildung in dieser Weise erfährt.

Es lässt sich ungefähr berechnen, wann nach 1517 die beiden Flügel entstanden sein könnten.

Am 26. September 1517 war Bischof Johann von Schönberg gestorben. Am Abend des 21. Oktober brannte Naumburg bis auf wenige

*) Herr Prälat Dr. Friedrich Schneider in Mainz wusste auch keine Erklärung für diese befremdliche Erscheinung.

Häuser ab. Bald darauf ist der neue Bischof, Pfalzgraf Philipp, zum ersten Mal in Naumburg eingeritten, er „hat noch gesehen die kollen glimmen, rauchen vnd dampfen*).“ Wie lange er sich in seinem sächsischen Bistum aufgehalten hat, habe ich nach den mir zur Verfügung stehenden Quellen nicht genau ermitteln können. Anfang November 1518 war er sicher noch hier**), aber jedenfalls ist er bald darauf nach Freisingen zurückgekehrt. Erst 1522 ist er wieder gekommen und von Ende Juni bis um Martini geblieben. Dies ist nun die Zeit, wo er dem Maler zu seinem Bildnis hier gesessen haben wird, da er sich in den nächsten zehn Jahren nicht wieder in Naumburg hat blicken lassen.

Wir dürfen also annehmen, dass das Altarwerk, zu dem die beiden Flügel gehörten, in den Jahren 1522—1523 entstanden ist. Auf diese Zeit weist auch entschieden der ganze Stil der Bilder, insbesondere die grosse Verwandtschaft mit den vier Heiligen der Münchener Pinakothek, die Schuchardt (II, 101) zwar leugnet, die aber thatsächlich vorhanden ist.

2. Die Heiligen Magdalena und Lazarus, Chrysostomus und Martha in der Münchener Pinakothek Nr. 282—285 (Phot. von Bruckmann) und der h. Valentin in der Stiftskirche in Aschaffenburg (CrA. 146) haben sicher ursprünglich zu einem Altarwerk zusammengehört, das sich in der Stiftskirche in Halle a. S. befand. Vermutlich hat es auf dem Hochaltar gestanden, wenigstens lässt die Grösse der Tafeln darauf schliessen. Denn diese fünf Bilder sind von allen, die aus der Stiftskirche in Halle stammen und Flügel von Altarwerken gewesen sind, die grössten. Über die Baugeschichte der Kirche habe ich auf S. 110—111 gehandelt. Daraus geht hervor, dass die bisherige Annahme, nach der die Bilder vielleicht gar schon bald nach 1518 entstanden sein könnten, irrig ist. Die Stiftskirche wurde erst am 23. August 1523 geweiht und dem Gottesdienst übergeben. Es ist also ganz unwahrscheinlich, dass das grosse Altarwerk des Hochaltars schon viel früher entstanden ist, eher wäre es denkbar, dass es erst im Laufe der Jahre 1523—1525 fertig geworden wäre, wie andere hervorragende Kunstwerke der Kirche. In dem 1525 verfassten Inventar wird es noch nicht erwähnt. Daraus lassen sich

---

*) Nic. Krottenschmidt, Naumburger Annalen von 1305—1547, herausgegeben von Köster, Naumburg 1891, S. 69.

**) Neue Mitteilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen V, 4. S. 62.

jedoch deshalb keine Schlüsse ziehen, weil dies Inventar unvollständig ist (vergl. von Térey, Kardinal Albrecht, S. 6, Anm. 1). Das Natürlichste wird freilich immer bleiben, anzunehmen, dass das Altarwerk am Tage der Kirchenweihe, dem 23. August 1523, schon an seinem Platze gestanden hat.

Das Mittelbild — wenn es wirklich ein Gemälde gewesen ist, was den mittleren Teil des Altarwerks gebildet hat, und nicht etwa Holzschnitzerei — ist verschollen. Denn das ist eine Fabel, dass die vier Münchener Heiligen die Flügel zu der Unterredung des h. Moritz und des h. Erasmus von Mathias Grünewald in der Pinakothek (Nr. 281) gebildet haben sollen, die ja auch aus der hallischen Stiftskirche stammt. Sowohl die Höhen-, wie noch mehr die Breitenmasse verhindern eine solche Annahme. Ferner ist jenes Bild im Inventar von 1525 auf dem Altar des h. Moritz ohne Flügel verzeichnet (vergl. von Térey, S. 80). Ausserdem sprechen noch innere und äussere Gründe dagegen.

Ausser dem Mittelbild ist aber auch einer der feststehenden Flügel verloren gegangen, das Gegenstück zu dem h. Valentin der Stiftskirche in Aschaffenburg. Man hat bezweifelt, ob der h. Valentin wirklich von derselben Hand gemalt sei, wie die vier Münchener Heiligen, ja sogar, ob er zu demselben Altarwerk gehört habe. Im Ernste kann ein solcher Zweifel meines Erachtens kaum erhoben werden. Das Höhenmass, auf das es hier besonders ankommt, weicht von dem der Münchener Bilder nur um einige Centimeter ab (Aschaffenburg: 2,37 m, München: 2,33 m), ein Unterschied, der bei so grossen Altarwerken keine Rolle spielt und durch den Rahmen ausgeglichen werden konnte. Die Breite der Münchener Bilder beträgt nach dem Katalog 0,76 m, die des Aschaffenburger 0,84. Auch dieser Unterschied bietet nichts Auffälliges, selbst wenn die Masse beidemal von derselben Seite genommen wären, was ja erst festgestellt werden müsste. Die feststehenden Flügel von Altarwerken weichen, wie ich oft gefunden habe, in der Breite gewöhnlich von den beweglichen etwas ab, sie sind auch regelmässig technisch weniger sorgfältig behandelt als jene, was sich auch hier zeigt.

Die vier Heiligen in München können überhaupt, um das noch zu erwähnen, ursprünglich nur in der Weise angeordnet gewesen sein, dass Magdalena und Martha die Vorder- und Rückseite des linken Flügels, Lazarus und Chrysostomus die Vorder- und Rückseite des rechten Flügels bildeten.

Die vier Münchener Bilder stehen entschieden der künstlerischen

Beschaffenheit nach auf einer etwas höheren Stufe, als der h. Valentin. Doch ist unbedingt auch dieser ein Werk desselben Künstlers. Wir haben zunächst dieselben Heiligenscheine, zwei konzentrische Kreise, darin die Namen der Heiligen mit denselben Buchstaben fast Zug für Zug (man vergleiche z. B. die A und V). Die Luft ist in derselben Weise von unten bis oben mit Gewölke bedeckt, das in den Heiligenschein hineinragt. Ferner finden wir in der Kleidung des h. Valentin und des h. Chrysostomus die grösste Übereinstimmung gerade in ganz geringfügigen Einzelheiten, dieselben Steine in derselben Fassung, dieselben Schnüre, dieselbe Stickerei, dieselbe krabbenförmige Verzierung des Krummstabes. Und gerade derartige Übereinstimmungen können nur auf dieselbe Hand zurückgehen. Selbstverständlich ist auch die Farbengebung ganz dieselbe.

Ich bin nun noch den Beweis schuldig, dass die Naumburger Flügel von derselben Hand gemalt sind, wie die eben besprochenen fünf Heiligen. Hier genügt schon eine bis ins Einzelne gehende Vergleichung der Mitren und Bischofsstäbe der beiden Stifter mit denen des h. Chrysostomus (München) und des h. Valentin (Aschaffenburg). Sie stimmen nicht sozusagen wörtlich mit einander überein — das wäre ja gar kein Beweis für einen gemeinsamen Urheber, sondern nur für ein Abhängigkeitsverhältnis des einen vom andern — aber die Art der Verzierung ist dieselbe, gewisse Einzelheiten, die allein ein Kopist nicht nachahmen würde, kehren das eine wie das andere Mal wieder. So ist z. B. die Schnur, mit der die Mitra des Bischofs Johann v. Schönberg (rechter Flügel) eingefasst ist, genau dieselbe, wie die an der Mitra des h. Chrysostomus. Ich verzichte darauf, die vielen besondern Übereinstimmungen im Schmuck noch weiter aufzuzählen. Ein jeder, der Widerspruch gegen meine Behauptung erheben will, hat ja die Pflicht, selbst zu prüfen, was nicht schwer ist, da von allen diesen Bildern jetzt Photographien vorliegen. Ich will nur noch auf einiges andere hinweisen. Jakobus der Ältere hat im Gesicht, in der Behandlung des Bartes die grösste Ähnlichkeit mit dem h. Lazarus in München; beide haben die Lippen ein wenig geöffnet, wie wir dies auch bei den anderen männlichen Heiligen finden. Philippus hält seinen Stab in ebenso unnatürlicher, anatomisch unmöglicher Weise wie der h. Chrysostomus: der zweite Finger ist ausgerenkt und gekrümmt. Die h. Katharina (Rückseite des rechten Flügels) dagegen hält ihr Schwert ganz so, wie die h. Martha ihren Weihwedel: der zweite Finger ist eingeknickt, der

fünfte ausgestreckt, eine Fingerstellung, auf die wohl ein Zweiter nicht so leicht kommen würde. Von der allgemeinen Ähnlichkeit der beiden Magdalenen will ich gar nicht reden, sie wird jedem in die Augen fallen. Etwas fremdartig berührt nur der Kopf der h. Barbara (Rückseite des linken Flügels), er steht den Köpfen Lucas Cranachs viel näher, als denen unseres Unbekannten. Was die farbige Wirkung betrifft, so finden wir in Naumburg, wie in München und Aschaffenburg dieselben für den Meister charakteristischen Farben zur Anwendung gebracht. Leider sind aber die Naumburger Flügel in demselben Masse schlecht erhalten und zum grossen Teil, namentlich auf den Rückseiten, übermalt, wie die Münchener gut erhalten sind. Aus der Vergleichung ergiebt sich, trotz Schuchardt, dass sämtliche Bilder auf denselben Urheber zurückgehen.

Ein Zusammenhang mit früher besprochenen Bildern ist selbstverständlich überall vorhanden, wenn auch nicht immer mit Worten deutlich zu machen. Besonders auffallend, bisweilen geradezu überraschend ist die Übereinstimmung in den Händen. Man vergleiche z. B. die beiden Hände des Chrysostomus in München mit denen Wilibalds in Bamberg (CrA. 101), die Linke des h. Lazarus mit der des Fallsüchtigen in Annaberg (CrA. 139 A), die Rechte der h. Martha mit der der sterbenden Maria oder des Petrus auf dem Mittelbild des Pflockschen Altars. Die h. Katharina in Naumburg hat fast dasselbe Gesicht wie die h. Magdalena auf der Beweinung Christi in Augsburg (CrA. 143), und wie auf diesem Bilde ist auch der Wiesengrund auf den Münchener Flügeln behandelt.

Der Unterschied zwischen den Münchener Bildern und den Bildern der früheren Gruppen besteht nur darin, dass alles, was dort noch unentwickelt war, hier zur Reife gekommen ist, und zwar, muss man sagen, überraschend schnell.

Wegen der Gleichartigkeit der Darstellungen bespreche ich im Anschluss an die zuletzt erwähnten, obwohl sie der Zeit nach noch nicht folgen würden.

3. Sechs kleine Altarflügel mit Heiligen in der Schlossgalerie in Aschaffenburg, nämlich Magdalena (Nr. 262, CrA. 134), Erasmus (Nr. 266, CrA. 133), Ursula (Nr. 286, CrA. 136), Stephanus (Nr. 287), Martin (Nr. 295, CrA. 135) und Moritz (Nr. 296), sämtlich photographiert von Ernst Neeb in Mainz. Das Mittelbild ist leider verschollen, es lässt sich auch nicht sagen, was es dar-

gestellt haben könnte. Nur das kann als sicher gelten, dass es oben nicht, wie gewöhnlich, einen geradlinigen Abschluss hatte, sondern dass es im Bogen schloss. Das geht nämlich aus der Untersuchung der Flügel hervor. Diese waren sämtlich ursprünglich nicht rein rechteckig, wie jetzt, sondern an einer oberen Ecke abgerundet. Später wurden die Tafeln zu Rechtecken ergänzt, indem die Rundung gerade gehobelt und dann ein Stück Holz von der Form eines rechtwinkligen Dreiecks angefügt wurde. Das neue Stück wurde dann so sorgfältig übermalt, dass es den Anschein erwecken konnte, als hätte es schon ursprünglich zu der Tafel gehört.

Es lässt sich ferner ganz genau feststellen, in welcher Weise die einzelnen Tafeln angeordnet waren. Die Rückseiten des h. Martin (CrA. 135) und des h. Stephanus sind mit Ornamenten in Leimfarben bemalt, diese beiden Tafeln müssen also die äussersten Flügel gebildet haben, und zwar nach der Richtung der Dargestellten und nach der ursprünglichen Beschaffenheit der oberen Ecken der h. Martin den linken, der h. Stephan den rechten äusseren Flügel. Moritz und Magdalena (CrA. 134) waren die Titelheiligen der Stiftskirche, bildeten demnach von vornherein Gegenstücke. Dies beweist auch die ganz gleiche Behandlung des Himmels. Sie können nach der ursprünglichen Beschaffenheit der oberen Ecken nur die Innenseiten des ersten Flügelpaares gebildet haben, Moritz links, Magdalena rechts. Die beiden übrig bleibenden Tafeln, Erasmus (CrA. 133) und Ursula (CrA. 134), haben demnach die Rückseiten des ersten Flügelpaares gebildet. Man sah also, war das Altarwerk geöffnet, folgende Bilder:

Moritz | Mittelbild (verschollen) | Magdalena,

war es geschlossen, sah man die übrigen vier in dieser Reihenfolge:

Martin | Erasmus | Ursula | Stephanus.

Die älteren Forscher haben behauptet, nur einige dieser sechs Bilder seien von dem sogenannten Mathias Grünewald selbst gemalt, die übrigen von seinen Gesellen. Man fragt sich erstaunt, wie sie wohl zu diesem Urteil gekommen sein mögen; es scheint rein aus der Luft gegriffen zu sein, denn eine vorurteilsfreie und besonnene Untersuchung aller sechs ergiebt keinerlei Unterschiede in der technischen Behandlung, sie sind alle gleich gut gemalt. Das, wodurch sie sich allein unterscheiden, ist der Firniss. Diejenigen, bei denen die Firnissschicht abgestorben ist, wirken naturgemäss stumpfer und nüchterner in der Farbe.

Alle Forscher sind sich darüber einig gewesen, dass diese sechs

Bilder auf den Meister der vier Münchener Flügel zurückzuführen sind. Es erscheint daher höchst überflüssig, etwas, das solange schon feststeht, nochmals zu beweisen. Ich begnüge mich daher mit einigen Andeutungen. Als ganz äusserliches, aber höchst wichtiges Erkennungszeichen nenne ich die aus zwei Kreisen bestehenden Heiligenscheine, innerhalb deren die Namen eingeschrieben sind. Die Schriftformen und die Trennungszeichen sind fast dieselben, wie in München. Ganz besonders weise ich auf das V mit dem Häkchen oben in der Öffnung, gewissermassen einem zweiten V in kleinstem Massstab, hin. Wir finden es ebenso in München und in Aschaffenburg beim h. Valentin. Wie dort ragen die Wolken in den Heiligenschein hinein. Wichtig ist wieder die bischöfliche Tracht des h. Martin und Erasmus mit allen ihren von den früheren Bildern bekannten Einzelheiten; der Schmuck an Perlen und Steinen ist nur noch reicher geworden. Auch die weibliche Tracht stimmt in überraschender Weise, sogar bis zu den einzelnen kleinen Formen, die zum Schmuck des Halsbandes verwendet sind. Dasselbe gilt von der Landschaft, den Wiesenflächen, die mit Blumen geschmückt sind, den kegelförmigen oder scharf gezackten Bergen, der Behandlung des Himmels. Gerade diese Eigentümlichkeiten im Landschaftlichen finden sich teilweise schon auf früheren Bildern deutlich ausgeprägt, wenn auch noch nicht mit solcher technischer Sicherheit wiedergegeben. Ich erinnere nur an die Beweinung Christi in Augsburg (CrA. 143) und den Schmerzensmann in Mainz (CrA. 145). An Einem aber, der Form des Ohres, müssten alle Anhänger der Morellischen Kennzeichenlehre ihre helle Freude haben. Man braucht wirklich alle diese Gestalten nur „beim Ohr zu nehmen“, um zu beweisen, dass sie leibliche Brüder und Schwestern der h. Magdalena und des h. Lazarus in München sind.

Alle Versuche, die gemacht worden sind und noch gemacht werden, diese sechs Aschaffenburger Bilder Lucas Cranach selbst, anstatt einem ganz bestimmten seiner Schüler, dem Pseudogrünewald, zuzuschreiben, müssen scheitern. Denn es kann auf keinen Fall bewiesen werden, dass er ihr Schöpfer ist, wohl aber recht gut, dass er nicht ihr Schöpfer ist. Wollte man Lucas Cranach auch nur eins dieser Bilder zuschreiben, so würde sich an dies eine Bild sofort die Kette aller Bilder, die mit dem Pflockschen Altar, ja schon mit der Marter des Erasmus in Aschaffenburg beginnt, anschliessen. Direkt gegen Lucas Cranach spricht z. B. folgendes: der Heiligenschein, der ziemlich hellgrüne Wiesengrund mit den noch um eine Nüance heller eingezeichneten Gräsern und Blumen,

die Behandlung des Baumschlages (z. B. beim h. Martin CrA. 135, der h. Ursula CrA. 136), das tiefe leuchtende Blau (vergl. besonders wieder den h. Martin und die h. Ursula). Ein Gesicht wie das des h. Martin (CrA. 135) oder das des Bettlers zu seinen Füssen hat Lucas Cranach nie gemalt.

Die sechs Aschaffenburger Bilder zeigen den Künstler auf der Höhe seines Könnens, sie dürfen daher nicht allzu früh angesetzt werden. Wahrscheinlich sind sie um die Zeit des hallischen Altarwerks, also etwa 1528—1530, vielleicht sogar noch etwas später, entstanden.

4. Das 1529 vollendete grosse Altarwerk in der Marien- oder Markt-Kirche in Halle a. S. (Mittelbild CrA. 102, ein Flügelpaar CrA. 103), eine Stiftung des Kardinals Albrecht, ist von den älteren Forschern für eine gemeinsame Arbeit Lucas Cranachs und Matthias Grünewalds, d. h. unseres jetzigen Pseudogrünewalds, gehalten worden. Auch ich war noch vor kurzer Zeit dieser Ansicht. Was zunächst die Flügelbilder betrifft (vergl. CrA. 103), so ist die Übereinstimmung mit den bisher besprochenen Flügelbildern der vierten Gruppe, namentlich denen in München und Aschaffenburg, — mag man nun von ihrer allgemeinen Erscheinung ausgehen oder sie bis ins einzelne zergliedern — so gross, dass man sie für Arbeiten derselben Hand erklären muss, man mag wollen oder nicht. Das wird jedenfalls von allen Seiten zugestanden werden, sobald erst Photographien des ganzen Altarwerks vorliegen*), was in nicht zu langer Zeit der Fall sein wird. Bisher habe ich immer noch das Mittelbild, die vom Kardinal Albrecht verehrte Maria mit dem Kinde (CrA. 102), und die Staffel mit der Mutter Maria und den vierzehn Nothelfern für Lucas Cranach selbst in Anspruch genommen. Nun aber, bei der Niederschrift dieser Zeilen, wo ich, um auftauchende Zweifel zu zerstreuen, mich veranlasst fühle, noch einmal auf das genaueste Bild für Bild mit einander zu vergleichen, überzeuge ich mich, dass auch die Staffel von derselben Hand gemalt ist wie die Flügel. Es bliebe also nur noch das Mittelbild für Lucas Cranach übrig. Aber auch hier stellen sich bereits Zweifel ein. Denn wie mir scheint, zeigt der Kranz von Engeln hier nur die Erfüllung dessen, was der Künstler, derselbe Künstler, lange vorher in dem kleinen Marienbilde in Aschaffenburg (vergl. S. 148) versprochen

*) In dem grossen Tafelwerke, dessen Herausgabe mir von der königl. sächsischen Kommission für Geschichte übertragen worden ist.

hatte. Auch die seltsame Art, wie hier das Haar Marias nach beiden Seiten vom Körper absteht, findet sich dort schon ausgebildet. Ich glaube, auch das Mittelbild wird sich nicht mehr als eigenhändige Arbeit Lucas Cranachs halten lassen.

Übrigens wird die Entscheidung nicht unwesentlich durch die Grösse der Gestalten erschwert. Wenn ein Künstler einmal gezwungen ist, weit über die Grösse hinauszugehen, in der er seine Gestalten sonst darzustellen pflegt, wird er ja von selbst dazu gedrängt, seine Formensprache und Farbengebung in einer dem besonderen Zweck entsprechenden Weise zu ändern. Die Hand, die den Kardinal Albrecht auf einem der kleinen Aschaffenburger Flügel, als h. Erasmus, so vortrefflich lebenswahr dargestellt hat, ist jedenfalls der Aufgabe, ihn auch einmal in Lebensgrösse, in monumentaler Auffassung darzustellen, nicht gewachsen gewesen. Das Gesicht des Kardinals wirkt auf dem grossen Mittelbild in Halle unangenehm, ja geradezu roh, das Gesicht der Maria langweilig und nüchtern. Ob man freilich dem Künstler nicht grosses Unrecht thut, wenn man die Bilder des hallischen Altars, die ja für Fernwirkung und für einen hohen Standort gemalt waren, ganz aus der Nähe betrachtet und die einzelnen Formen gewissermassen unters Vergrösserungsglas nimmt, ist eine andere Frage.

5. Die h. Magdalena im Museum in Wiesbaden (Phot. von Neeb in Mainz, vergl. die Abbildung) ist bisher fast kaum beachtet worden. In der Literatur über Cranach und den Pseudogrünewald finde ich sie überhaupt nicht erwähnt. Und doch liesse sich schon mit Hilfe dieses einen Bildes recht gut der Beweis führen, dass der Pseudogrünewald nicht wesenseins mit Lucas Cranach ist. Dass es von derselben Hand gemalt ist, wie die Münchener, Aschaffenburger und hallischen Flügelbilder, erkennt jeder leicht, wenn er nur die Photographien vergleicht, ohne das Original gesehen zu haben. Aber auch die Farbengebung und die Malweise stimmt mit der der übrigen Bilder aufs genaueste überein. Das Bild scheint etwa dem hallischen Altarwerke gleichzeitig zu sein. Es giebt nur weniges, was wir nicht ebenso auf anderen Bildern dieser Gruppe wiederfänden. Den aus zwei Kreisen bestehenden Heiligenschein mit dem eingeschriebenen Namen haben wir ja als typisch für den Künstler genugsam kennen gelernt. Aber ich muss noch auf Eines hinweisen, was ebenso typisch, aber noch viel wichtiger ist: den Schmuck des Halsbandes und der Ohrscheibe, insbesondere das eigenartige Ornament, das den Zwischenraum zwischen den Edelsteinen ausfüllt. Über-

all, wo wir ihm begegnen, müssen wir auch annehmen, dass dieselbe Hand thätig gewesen sei. Es ist nicht immer genau so im Ganzen,



Die h. Magdalena.
Wiesbaden, Galerie.

aber immer sind es dieselben Einzelformen, aus denen es zusammengesetzt ist, mag es nun gross oder winzig klein sein. Es findet sich auf keinem Bilde des Pseudogrünewald, das nicht schon aus vielen andern Gründen diesem Künstler zugeschrieben werden müsste. Diese Einzelformen hat er selbstverständlich nicht von anderen fertig übernommen, sondern wenn nicht selbst erfunden, so doch in dieser besonderen Art für sich zurecht gemacht und weiter ausgebildet. Nun bringt er sie überall als Schmuck an, so sehr hat sich die Hand an sie gewöhnt. Ich sage nicht zu viel, wenn ich behaupte, dass schon diese unscheinbare Zierform, wie sie sich besonders deutlich ausgeprägt auf dem Halsband der h. Magdalena in Wiesbaden findet, den Schlüssel zur Lösung der ganzen Pseudogrünewald-Frage bilden kann.

Ein Halsband mit ganz demselben Schmuck hat nun z. B. die h. Ursula in Aschaffenburg (CrA. 136), sogar mit denselben angehängten Perlen (auch das den oberen Teil der Brust bedeckende, in feine Falten gelegte durchsichtige Schleiertuch ist genau so), ferner die h. Magdalena in Halle (CrA. 103), die in München und die Magdalena auf der Beweinung Christi in Augsburg (CrA. 143). Dieselbe Haube ferner finden wir bei der h. Magdalena in Aschaffenburg (CrA. 134) und Halle (CrA. 103). Die Landschaft mit den hellgrünen Wiesenflächen, den Bäumen und Sträuchern, den Felsen und Bergen entspricht ebensosehr den Landschaften, die auf den bis jetzt behandelten Bildern des Pseudogrünewald vorgekommen sind, wie sie von denen Lucas Cranachs abweicht.

6. Die h. Ursula und der h. Martin von 1524, ehemals im Mainzer Domschatz, jetzt verschollen.

Von der h. Ursula hat sich wenigstens eine mit der Feder gezeichnete Skizze von der Hand des Mainzer Geschichtsforschers Franz Joseph Bodmann aus dem September 1800 erhalten, die bei aller Mangelhaftigkeit der Ausführung doch den Stil des Bildes so getreu wiedergiebt, dass wir ohne weiteres behaupten können, das Urbild muss ein Werk des Pseudogrünewald gewesen sein. Die Zeichnung befindet sich auf der Mainzer Stadtbibliothek, wo sie mein Freund, Realgymnasiallehrer Ernst Neeb in Mainz, entdeckt hat (vergl. die Abbildung S. 164). Bodmann hat seiner Zeichnung folgende Bemerkungen beigefügt:

Rehdingerin.

A. 1524.

Concubina (s. uxor forte) Alberti Card. AEpi Mog. delineata ex coëvâ picturâ in Tabulâ ligneâ, 4½ schuh hoch, 2½ breit, quae asservatur in Thesaurariâ Ecclesiae Metrop. Magunt. picta sub formâ S. Ursulae (ejus forte pronominis) — uti Albertus ex opposito pictus est sub specie S. Martini, Epi, pauperi 6. ducatos largientis, cum verbis nimbo circa caput inscriptis: Sanctus Martinus.

delin. 1800. m. Sept. à me
F. J. Bñ.
ex Originali.

Die beiden Bilder, die wahrscheinlich zu denen gehört haben, die der Kardinal Albrecht 1541 beim Einbruch der Reformation aus Halle fortschaffen liess, befanden sich 1764 im Mainzer Domschatz. Dort sah sie am 16. Mai 1764 der päpstliche Gesandte Garampi, wie aus dem Berichte hervorgeht, den Prälat Dr. Friedrich Schneider unter dem Titel: „Ein päpstlicher Gesandter über Mainz" im Mainzer Journal von Montag dem 31. Januar 1898 (Nr. 25) unter Beigabe von Anmerkungen mitgeteilt hat. Es heisst da:

„Im Domschatz befinden sich auch zwei Bilder, deren eines einen heiligen Bischof mit den Gesichtszügen des genannten Kardinals (d. h. Albrechts von Brandenburg), der andere eine Heilige im Kleide einer Heroin darstellt." Im September 1800 waren sie noch im Mainzer Domschatz, wie uns Bodmann überliefert hat. Bald darauf verschwanden sie.

Über das weitere Schicksal der beiden interessanten Bilder habe ich vorläufig nur noch dies ausfindig machen können: Nach der Ververmutung Friedr. Schneiders „wurden sie wohl mit den übrigen beweglichen Kunstwerken in der öffentlichen Versteigerung, die am 17. Februar 1801 durch den Einnehmer Bonaventure teils in der Domkirche, teils auf offenem Markte vorgenommen wurde, ausgeboten und verschleudert". 1819 befanden sie sich in der Sammlung des Post-Sekretärs Chandel in Frankfurt und wurden dort mit dieser im April 1820 versteigert. Als Gewährsmann hierfür nenne ich Jos. Heller, der in der 1. Auflage seiner Cranach-Biographie (Bamberg 1821) auf S. 194 unter i) beide Bilder folgendermassen anführt: „Bildniss Alberts Churfürsten zu Mainz, Markgrafen zu Brandenburg, in ganzer Figur, im reichsten erzbischöflichen Ornat und in der Stellung, wie er eben Almosen spendet". — „Ursula Redingerin, eine Bäckers-Tochter von Mainz, ein Gegenstück zu dem Vorigen". In der zweiten, 1844 erschienenen Auflage,



Die h. Ursula. Zeichnung von Bodmann (1800) nach einem verschollenen Bilde. Mainz, Stadtbibliothek.

S. 66 fügt er noch hinzu: „Auf Holz. H. 3 Sch. 10 Z., Br. 1 Sch. 10 Z." Es stimmt alles zu dem, was uns durch Bodmann überliefert ist, mit Ausnahme der Masse. Wie es scheint, hat Bodmann den Rahmen mit gemessen. Den Versteigerungs-Katalog, aus dem Heller seine Mitteilungen entnommen hat, führt er auf S. 158 der 1. Auflage an. Er hat den Titel: Raisonnirendes Verzeichniss einer Sammlung vorzüglicher etc. Gemälde in Öl, welche im Monat April 1820 versteigert werden. Frankfurt a. M. 1819. 8. (S. 20, Nr. 59—67). Seitdem sind die Bilder verschollen. Doch ist die Hoffnung nicht ausgeschlossen, dass sie noch einmal wieder ans Tageslicht kommen. Vielleicht führen die Mitteilungen, die ich hier gegeben habe, auf die rechte Spur. Für die Chronologie der Bilder des Pseudogrünewald sind diese beiden verschollenen jedenfalls von der grössten Wichtigkeit. Die Jahreszahl 1524, die Bodmann seiner Skizze beigefügt hat, kann doch nicht aus der Luft gegriffen sein. Sie wäre ausser der des Wilibaldsbildes in Bamberg (1520) und der des hallischen Altarwerks (1529) die einzige, die über die Entstehungszeit einiger Bilder des Pseudogrünewald sichere Auskunft gäbe.

Zum Beweise, dass es sich bei den beiden verschollenen Bildern wirklich um Werke des Pseudogrünewald handelt, diene Folgendes: Die h. Ursula der Bodmannschen Skizze entspricht in der Art, wie sie mit beiden Händen ihren Pfeil hält, vollkommen der h. Ursula in Aschaffenburg (CrA. 136, sogar der abgespreizte kleine Finger der rechten Hand ist da), in der Art, wie sie den Rock in die Höhe genommen hat und mit dem linken Unterarm hält, der h. Magdalena in Aschaffenburg (CrA. 134), während sich der steif in die Höhe stehende Kragen der Jacke, die Haube, das mit Steinen geschmückte Halsband, die Kette mit den grossen Ringen bei der h. Magdalena in München findet. Man vergleiche ausserdem noch die h. Magdalena auf der Augsburger Beweinung Christi (CrA. 143). Ja, die h. Ursula ist eigentlich jeder Frauengestalt auf den Bildern der 4. Gruppe mehr oder weniger ähnlich. Dazu kommt nun noch der typische Heiligenschein. Ein Zweifel daran, ob das Bild wirklich von dem Pseudogrünewald gewesen sein könnte, ist also gar nicht möglich.

Doch auch der Umstand, dass das Gegenstück, der h. Martin, mit den Zügen des Kardinals Albrecht dargestellt war, weist sofort auf diesen Künstler hin, der z. B. auch dem h. Erasmus in Aschaffenburg (CrA. 133) die Züge des Kardinals verliehen hat. Albrecht scheint solche Verkleidungen geliebt zu haben. Da der Stil eine so deutliche

Sprache redet, ist der Umstand, dass beide Bilder als Werke Lucas Cranachs in Frankfurt zur Versteigerung gekommen sind, ohne Bedeutung.

7. Die h. Sippe in der Aschaffenburger Galerie Nr. 289



Die h. Sippe.
Aschaffenburg, Galerie.

(CrA. 132), photographiert von Neeb in Mainz, vergl. die Abbildung. Nach dem Wappen des Kardinals Albrecht v. Brandenburg, das oben innerhalb des mittelsten Bogens angebracht ist, ist das Bild nicht vor dem 1. August 1518 entstanden. Dem Stil nach gehört es etwa in die Zeit von 1525—28. Es ist ein ganz zweifelloses, in der Färbung jetzt leider ziemlich stumpf und nüchtern wirkendes Bild des Pseudogrünewald, das jedenfalls durch einen neuen Firniss erheblich gewinnen würde. Wir haben hier, um vom Äusserlichsten zu beginnen, wieder den bekannten Heiligenschein. Die h. Anna erinnert unmittelbar an die h. Martha in München und Magdalena in Wiesbaden; der Typus der trauernden Frauen auf der Beweinung Christi in Augsburg (CrA. 143) und Mainz (CrA. 145), wie der kleinen Maria auf der Mondsichel in Aschaffenburg klingt in diesem Kopf immer noch etwas an. Maria hat fast denselben Kopf wie auf der Staffel des hallischen Altarwerks. Dieselben Kindergesichter finden sich in derselben technischen Behandlung auf dem Marienbilde in Aschaffenburg, das eine, das des nach links gewandten grösseren Knaben ganz vorn, kommt sogar genau so schon auf dem Bamberger Rosenkranzbild rechts unten unter den Vertretern des Laienstandes vor (es ist in der vierten Reihe der zweite Kopf von links). Aufmerksam machen muss ich auch auf den ausgestreckten fünften Finger neben den eingeschlagenen übrigen Fingern der linken Hand des Knaben, eine Fingerstellung, die bekanntlich nicht leicht ist; sie findet sich so z. B. bei der h. Martha in München. Die Landschaft entspricht in allem Wesentlichen der auf der Beweinung Christi in Augsburg (CrA. 143) und Mainz (CrA. 145), sie ist ohne Luftperspektive, sodass man auch die Gebäude ganz in der Ferne eben so deutlich erkennen kann, wie die in der Nähe. Das Kapitäl der linken vorderen Säule findet sich in Verbindung mit demselben schlanken Säulenschaft mit einer geringen Abweichung ebenso auf dem Wilibaldsbild in Bamberg (CrA. 101). Dieselben Medaillons kommen auch auf den Flügelbildern des hallischen Altarwerks vor.

Die sechs Männer wird man zunächst als die drei Männer der h. Anna und ihre drei Schwiegersöhne aufzufassen haben. Freilich wenn man den einen, den bärtigen Jüngling links an der Säule, genauer ins Auge fasst, möchte man fast bezweifeln, ob er mit zur h. Sippe gehört. Wie verehrend hält er seine rote Kappe vor der Brust. Es ist ganz die Art, wie sich die Maler selber so oft auf ihren Bildern dargestellt haben — ein Gedanke, der sich mir schon aufdrängte, als ich das Bild

vor Jahren zum ersten Male in Aschaffenburg sah. Damals hielt ich es noch für ein Werk Lucas Cranachs und meinte, der Dargestellte wäre wohl Lucas Cranach selbst. Aber das stimmt ja mit dem Alter und der Entstehungszeit nicht, und das Bild ist auch ganz sicher vom Pseudogrünewald. Wäre dann vielleicht der bärtige Jüngling ein Selbstbildnis des Unbekannten?

8. Mit der h. Sippe ist nun dem Stil nach aufs äusserste verwandt das Parisurteil, das im Frühling 1898 auf der von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin veranstalteten Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Privatbesitz zu sehen war. Es ist im Besitze des Herrn Karl Hofmann in Berlin. Der in tiefen Schlaf versunkene Paris erinnert an den Johannes der Augsburger Beweinung (CrA. 143), etwas mehr noch an den h. Stephanus in Aschaffenburg. Der Erdboden ist genau wie auf den sechs kleinen Aschaffenburger Flügeln behandelt. Dieselbe stumpfe, etwas nüchterne Farbengebung, der namentlich die warmen Töne fehlen, wie sie auch die h. Sippe zeigt, finden wir auf diesem Parisurteil. Würde man beide Bilder neben einander sehen, so würde wohl niemand bezweifeln, dass sie von derselben Hand sind. Von allen nach 1522 entstandenen Parisurteilen, die mit Lucas Cranach in Beziehung gebracht worden sind oder sein Zeichen tragen, dürfte das des Herrn Hofmann das früheste sein; in der Erfindung ist es das naivste und frischeste. In der Komposition steht es dem Holzschnitt äusserst nahe, der zum ersten Male 1525 als Titeleinfassung in Wittenberger Drucken vorkommt. Die Darstellung erscheint hier von der Gegenseite. Um 1525 ist wahrscheinlich auch das Parisurteil des Herrn Hofmann entstanden.

9. Christus am Kreuz, verehrt vom Kardinal Albrecht von Brandenburg. Augsburg, Galerie (CrA. 141), Phot. von Höfle. Die Kardinalstracht weist auf die Zeit nach dem 1. August 1518 hin, der Stil auf die Zeit von 1525—30. Wenn das Bild von Lucas Cranach wäre, was es meiner Überzeugung nach nicht ist, könnte es also kein Bild seiner „Frühzeit“ sein, in die es versetzt worden ist, sondern doch nur eins seines Alters. Überraschend ist die Übereinstimmung zwischen dem knieenden Kardinal hier und dem auf dem Mittelbild des hallischen Altars. Man braucht nur die beiden Köpfe zu verdecken und man hat zwei Gestalten vor sich, die sich zunächst so wenig von einander unterscheiden, dass man glauben möchte, die eine sei eine Kopie der anderen. Vergleicht man die beiden Köpfe

mit einander, so scheint der in Augsburg etwa zehn Jahre jünger zu sein, als der in Halle. In Wahrheit aber dürfte nur ein kurzer Zwischenraum zwischen der Entstehungszeit der beiden Bilder liegen, sodass also das Augsburger Bild in die Nähe des hallischen Altarwerks rückte. Auf dem Mittelbild in Halle sieht der Kardinal freilich wie ein alter Mann aus, das war er aber 1529 noch nicht (er ist 1490 geboren). Ich habe schon darauf hingewiesen, dass allein die Lebensgrösse schuld gewesen ist an der Hässlichkeit des Gesichts, an den leeren, starren Formen. Bei dem kleineren Augsburger Bilde war eine so gefährliche Klippe nicht zu umschiffen, der Künstler hat sich hier seiner Aufgabe mit Glück entledigt, ja er hat entschieden ein Meisterstück vollbracht.

Von sonstigen Übereinstimmungen mit schon besprochenen Bildern des Pseudogrünewald kann ich nur wenige anführen. Das rote Gewand Albrechts ist in derselben Weise gewässert (moiriert), wie so viele rote Gewandstoffe des Pseudogrünewald. Ich habe bisher auf diesen Punkt nicht hingewiesen. Das hohe Gras, das wie gekämmt aussieht, findet sich schon so auf dem Pflockschen und dem Bergaltar in Annaberg. Bei dem mit schwarzem Gewölk bedeckten Himmel, der so wunderbar zur Stimmung beiträgt, finden wir das erreicht, was der Künstler z. B. auf der Beweinung Christi in Augsburg (CrA. 143) angestrebt hatte, wozu ihm aber dort noch das Können fehlte. Ähnlich meisterhaft im Kolorit ist der Himmel übrigens auch auf einigen der Aschaffenburger Flügel, z. B. dem h. Moritz und der h. Magdalena, behandelt.

Was ich bis jetzt angeführt habe, genügt freilich noch nicht, um den Pseudogrünewald vollkommen sicher als Schöpfer dieses Bildes hinzustellen. Von anderen wird es mit Entschiedenheit für ein Werk Lucas Cranachs erklärt. Ich selbst bin lange Jahre dieser Ansicht gewesen und habe sogar dann noch daran festgehalten, als ich mit der Pseudogrünewald-Frage im Reinen war, bis mich ein anderes Bild von der Irrigkeit meiner Ansicht überzeugte, auf das ich nunmehr zu sprechen komme.

10. Flügelaltar mit dem jüngsten Gericht, dem Paradies und der Hölle nach Hieronymus Bosch auf den Innenseiten, dem Schmerzensmann und der trauernden Maria auf den Aussenseiten. Berlin, Galerie Nr. 563 (jetzt im Vorrat), Phot. von Hanfstängl. Zunächst kommen nur die beiden Bilder der Aussenseiten in Betracht. Leider haben sie in bedauernswerter Weise gelitten, Christus am meisten, doch wird dadurch das Urteil über sie nicht im mindesten erschwert. Christus und Maria sind — das lässt sich mit Leichtigkeit erkennen — dieselben Gestalten,

wie wir sie auf den beiden Vesperbildern in Augsburg (CrA. 143) und Mainz (CrA. 145) kennen gelernt haben, nur ohne die zeichnerischen und malerischen Schwächen und Unbeholfenheiten, an denen jene noch litten. Auch der Ausdruck ist edler, namentlich bei Christus, die Empfindung ist wahrer, innerlicher, man sieht an allem, der Maler ist älter geworden, er hat die künstlerische Reife erlangt. Die Gestalt des Schmerzensmannes lässt kaum etwas mehr zu wünschen übrig. Christus hat, wie auf dem Bilde in Augsburg und Mainz, einen aus längeren und kürzeren Strahlen gebildeten Heiligenschein, der das Haupt rautenförmig umgiebt, Maria den für die spätere Zeit des Pseudogrünewald typischen Heiligenschein: zwei concentrische Kreise mit dem Namen dazwischen. Die Form der Buchstaben und der Trennungszeichen ist genau dieselbe wie auf andern Bildern. Besonders charakteristisch für den Künstler ist die Farbe des Fleisches mit den stark violett schimmernden grauen Schatten, auf die ich schon öfter aufmerksam gemacht habe. Mit dem Kopf der Schmerzensmutter vergleiche man nur auf der Augsburger Beweinung (CrA. 143) den Marias oder noch besser den der rechts am Rande knieenden Frau: jeder Zweifel, ob wir es auch wirklich mit zwei Werken ein und desselben Künstlers zu thun haben, muss verstummen. Zum Vergleich ziehe man noch den Kopf der Walburg auf dem Wilibaldsbild in Bamberg (CrA. 101) heran, man lege nur die Photographien nebeneinander: welche Übereinstimmung in allem Wesentlichen! Dagegen welche Kluft, wenn man den Berliner Schmerzensmann und die Maria denselben Gestalten auf den kleineren Altarflügeln im Naumburger Dom (vergl. S. 109) gegenüberstellt! Einen besseren Beweis dafür, dass Lucas Cranach und der Pseudogrünewald nicht dieselbe Person sein können, kann es gar nicht geben. Zwischen den beiden Werken liegt äusserlich nur ein Zeitraum von etwa zehn Jahren, dem Stil und der Auffassung nach liegt ein Menschenalter zwischen ihnen. Von den Naumburger Bildern führt keine Brücke zu den Berlinern.

Der Schmerzensmann in Berlin ist nun ganz dieselbe Gestalt wie der Gekreuzigte auf dem Augsburger Bilde (man vergleiche nur die beiden Photographien von Hanfstängl und Höfle); es ist somit erwiesen, dass auch dieses nicht von Lucas Cranach, sondern von dem Pseudogrünewald gemalt ist.

Was nun die Innenseiten des Flügelaltars anlangt, die Kopien nach dem Werke des Hieronymus Bosch in der Akademie in Wien, so erkennt man auch hier deutlich die Hand des Pseudogrünewald, nament-

lich an den Abweichungen, die er sich dem Original gegenüber erlaubt hat. So sind z. B. eine Anzahl von Köpfen sein Eigentum und haben nichts mehr mit Bosch zu thun. Ebenso entspricht die Behandlung der Wiesenflächen auf dem Paradiesbilde ganz der auf verschiedenen Bildern des Pseudogrünewald, z. B. der Beweinung Christi in Augsburg, den sechs Heiligen in Aschaffenburg, der h. Magdalena in Wiesbaden. Der Baumschlag besteht fast aus lauter kleinen runden Tupfen. Auch diese Eigentümlichkeit findet sich, obwohl lange nicht so scharf ausgeprägt, auf einigen Bildern des Pseudogrünewald.

Eine wichtige Frage ist nun: Hat Hieronymus Bosch irgendwie auf den malerischen Stil seines Kopisten eingewirkt? Ich halte dies für sicher. So ganz spurlos geht ja die Beschäftigung mit einem bedeutenden fremden Kunstwerke, noch dazu, wenn es sich um eine Nachbildung handelt, die womöglich Monate in Anspruch nimmt, an keinem Künstler vorüber, namentlich wenn er noch verhältnismässig jung ist, wie wir dies bei dem Pseudogrünewald unbedingt annehmen müssen. Thatsächlich giebt es eine kleine Anzahl von Bildern des Pseudogrünewald, in denen man deutliche Einwirkungen Hieronymus Boschs erkennen kann. Diese Bilder, auf die ich an einer andern Stelle zu sprechen komme, gehören etwa der Zeit von 1525—30 an. Vor 1525 ist auch kaum der Flügelaltar der Berliner Galerie entstanden, wie aus einer Vergleichung mit den schon besprochenen Bildern des Pseudogrünewald hervorgeht.

Eine nicht minder wichtige Frage, wie die nach dem Einfluss Boschs auf den Kopisten ist die: Wo befand sich das Urbild, das jetzt die Akademie in Wien besitzt, zu der Zeit als es kopiert wurde? Etwa in einer Wittenberger Kirche, oder auf einem der kurfürstlichen Schlösser? Oder im Besitze des Kardinals Albrecht von Brandenburg? Man möchte eines von beiden annehmen aus folgenden Erwägungen: Der Berliner Flügelaltar stammt aus einem der königlichen Schlösser und gehört wohl zum ältesten Bestande aus der Zeit des Kurfürsten Joachim I. († 1535). Die Bestellung der Kopie setzt doch wohl die Bekanntschaft mit dem Urbilde beim Besteller voraus. Und es ist das Wahrscheinlichste, dass der Ort, an dem sich der Flügelaltar Boschs befand, nicht gar so weit ausserhalb des Gesichtskreises des Bestellers lag, in dem man wohl zunächst den Kurfürsten Joachim I. vermuten darf. Untersuchungen über die Schicksale des Wiener Bildes werden jedenfalls auf die rechte Spur führen. Th. von Frimmel, der ausgezeichnete Kenner der Wiener Gemäldesammlungen

und ihrer Geschichte, giebt uns hoffentlich recht bald in seinen Galeriestudien den erwünschten Aufschluss.

An die Bilder der vierten Gruppe lassen sich noch eine Anzahl anderer angliedern, die derselben Zeit angehören. Vielleicht würden sie besser zu einer fünften Gruppe vereinigt, da sie sich von denen der vierten durch gewisse Vorzüge besonders in der Technik unterscheiden. Sie nehmen eine Mittelstellung zwischen den Bildern des Pseudogrünewald und denen Lucas Cranachs oder richtiger denen ein, die wegen der Bezeichnung mit der cranachschen Schlange allgemein für Werke Lucas Cranachs gelten. Dass auch sie von der Hand des Pseudogrünewald sind, ergiebt die kritische Vergleichung, wenn sich auch dies Ziel nicht auf geradem Wege, sondern erst auf einem Umwege erreichen lässt. Da es sich dabei um gewisse Voraussetzungen handelt, deren Richtigkeit ich an dieser Stelle noch nicht beweisen kann, so führe ich einige dieser Werke hier nur kurz als solche des Pseudogrünewald an, ohne meine Ansicht vollständig zu begründen. Es sind dies:

11. Der h. Hieronymus im Zimmer, im Begriff, dem Löwen den Dorn auszuziehen. Mainz, Galerie Nr. 313, Photogr. von Neeb (vergl. die Abbildung). Das Bild dürfte ebenfalls aus dem Besitze des Kardinals Albrecht stammen, möglicherweise auch von ihm bestellt worden sein. Das sächsische Kurwappen, das an einem Ring am Kronleuchter hängt, lässt nicht nur die eine übliche Deutung zu, dass das Bild ein Geschenk des sächsischen Kurfürsten gewesen, sondern ebenso gut die, dass der Künstler ein Kursachse war oder dass das Bild aus Kursachsen stammte, wie wir es z. B. auch auf Titeleinfassungen von Büchern finden, die aus der Druckerei des Johann Grunenberg in Wittenberg hervorgegangen sind. — Der Kopf des h. Hieronymus erinnert, auch in der technischen Behandlung, sehr an die Köpfe der Geistlichen auf den beiden Gregorsmessen in Aschaffenburg. Dagegen vergleiche man die Darstellungen des h. Hieronymus mit dem Löwen von Lucas Cranach in Wien (von 1515) und Merseburg (um 1514), die ich auf S. 99—100 besprochen habe: bei aller Ähnlichkeit im allgemeinen, welcher Unterschied im besonderen, ein Unterschied, der eben nicht bloss durch den Zeitraum von etwa 10—12 Jahren, der zwischen den Bildern liegt, seine Erklärung findet!

12. Der sich kasteiende h. Hieronymus in der Landschaft im Besitze des Ferdinandeums in Innsbruck (CrA. 92) ist von derselben

Hand wie der in Mainz. Er gilt als unbezweifelbares Bild Lucas Cranachs d. Ä., weil er links am Baumstamme mit der Schlange (mit liegenden Vogelflügeln) bezeichnet ist. Diese Schlange ist aber ge-



Der h. Hieronymus mit dem kranken Löwen.
Mainz, Städt. Galerie.

fälscht, sie ist, ihrer Form nach zu urteilen, wahrscheinlich erst in unserem Jahrhundert auf das Bild gesetzt worden. Wir haben es also, wie bei dem Mainzer Hieronymus, der auch Lucas Cranach zugeschrieben wird, mit einem unbeglaubigten Bilde zu thun. Es fragt sich zunächst: Aus welcher Zeit stammt es? Der Katalog der Cranach-Ausstellung sagt: „Vielleicht aus der letzten Zeit des Meisters, der sich 1550—1552 mit Kurfürst Friedrich dem Grossmütigen in Innsbruck aufhielt.“ Das gehört nun freilich zum Unmöglichsten des Unmöglichen. Seinem Stil nach ist das Bild 20—25 Jahre früher, also etwa in den Jahren 1525—1530 entstanden. Es hat grosse Verwandtschaft mit den drei Darstellungen des Kardinals Albrecht als h. Hieronymus, die in den Jahren 1525, 1526 und 1527 gemalt sind, übertrifft sie aber noch um ein Erhebliches. Es nimmt unter den Bildern seiner Umgebung eine ähnliche Stellung ein und überragt sie ebenso, wie es am Anfang der zwanziger Jahre beim Wilibaldsbild in Bamberg der Fall ist. Ich halte beide, wie gesagt, für Werke ein und desselben Künstlers, also nicht Lucas Cranachs. Hier nur einige kurze Hinweise: Der Kopf des Hieronymus hat die allergrösste Ähnlichkeit mit dem des h. Lazarus in München, er erinnert auch sehr an den des ältesten Mannes der h. Sippe in Aschaffenburg (CrA. 132), ja sogar der Kopf des h. Wilibald in Bamberg könnte ganz gut noch zur Vergleichung herangezogen werden. Auch die Hände sind ganz die des Lazarus. Das weisse Gewand, das den Unterkörper des Heiligen umhüllt, sowie das Lendentuch Christi ist stark bläulich, ein Kennzeichen für die Bilder des Pseudogrünewald. Die liebevolle Behandlung des mit Blumen geschmückten Rasens, auf dem der Heilige kniet, erinnert sofort an die Behandlung des Vordergrundes auf den Bildern aus dem Marienleben des Bergaltars in Annaberg (CrA. 140). Eine derartige Kleinmalerei findet sich bei Lucas Cranach nicht. Dieser behandelt dafür die Hintergründe mit um so grösserer Liebe, wie namentlich die um 1518 entstandenen Marienbilder beweisen. Interessant ist ein Vergleich des Innsbrucker Bildes mit dem h. Hieronymus der Berliner Galerie (vergl. S. 94). Obwohl beide einander ähnlich sind, so unterscheiden sie sich doch in wesentlichen Punkten so sehr von einander, dass man zwei verschiedene Hände annehmen müsste, auch wenn von den Bildern des Pseudogrünewald nichts bekannt wäre.

Wenn ich hier die Besprechung der Tafelbilder des Pseudogrüne-

wald beschliesse, so ist damit die Zahl der überhaupt von ihm gemalten noch nicht erschöpft. Ich könnte vielmehr noch manches unbezeichnete Bild cranachscher Schulrichtung nennen, das von ihm herrührt. So besitzt z. B. die Provinz Sachsen Altarwerke, die entweder Lucas Cranach oder seiner Schule zugeschrieben werden oder ganz namenlos sind, aber sich bei genauerer Betrachtung einer der Gruppen, nach denen ich die Bilder des Pseudogrünewald geordnet habe, zuteilen lassen. Namentlich auf die frühere Entwickelung des Künstlers würde durch diese noch unbekannten Werke ein viel helleres Licht fallen. Aber eine derartige Vollständigkeit habe ich gar nicht erstrebt. Mir kam es nur darauf an, die Frage zu beantworten: wer ist der Pseudogrünewald? Dazu reichen die schon bekannten Werke, die mit denen man sich schon seit 50 Jahren beschäftigt hat, ohne wirkliche Klarheit über den Künstler zu erlangen, eigentlich vollkommen aus. Ja, die Beschränkung auf diese in der Hauptsache schon von Passavant und Waagen zusammengestellten Bilder gab mir erwünschte Gelegenheit, zu zeigen, wie oberflächlich die bisherige Forschung gewesen ist und wie viel Neues sich über diese längst bekannten Bilder sagen lässt. Schon die Frage nach ihrer Herkunft und ihrer Entstehungszeit, die bei derartigen Untersuchungen immer die erste sein müsste, hat allerhand Ergebnisse gebracht, die auf eine ganz sichere Spur führen, der man nur mit Beharrlichkeit weiter nachzugehen braucht, um zum Ziele zu gelangen.

Wir befinden uns von Anfang an in Sachsen, in Wittenberg, in der Werkstatt Lucas Cranachs, nicht am Mittelrhein, nicht in Mainz oder Aschaffenburg, nicht in der Werkstatt Mathias Grünewalds. Die vier Gruppen, in die ich die besprochenen Bilder eingeteilt habe, stellen eine Entwickelungsreihe dar, sie umspannen einen Zeitraum von rund 15 Jahren. Innerhalb dieses Zeitraums vollzieht sich die Entwickelung des Künstlers namentlich im Anfang so ungeheuer rasch, wie es nur etwa vom 15. bis zum 30. Lebensjahre möglich ist. Das 15. Lebensjahr als Anfangspunkt künstlerischer Thätigkeit — gleichviel ob sie noch nachahmend oder schon frei schaffend ist — würde zwar heutzutage als eine grosse Ausnahme von der Regel angesehen werden, entspricht aber den künstlerischen und sozialen Verhältnissen jener Zeit, es kann sogar, die nötige Befähigung vorausgesetzt, als völlig normal gelten, noch dazu, wenn man annehmen will, dass der 15jährige schon in einer rein künstlerischen Atmosphäre aufgewachsen ist. Es ist demnach schon psychologisch unmöglich, dass Lucas Cranach der Maler auch nur eines der Bilder

dieser vier Gruppen gewesen ist. Das lehrt auch eine genauere Betrachtung der in der ersten Zeit entstandenen Bilder.

Wir sehen deutlich, wie der Künstler zunächst noch gar keinen eigenen Stil hat, wie er dies und jenes versucht, ehe er in das rechte Fahrwasser kommt, wie er anfangs Lucas Cranach nachahmt, dann — wahrscheinlich auf der Wanderschaft — unter nürnbergischen, namentlich dürerschen Einfluss gerät, wie er sogar unbedenklich fremde Vorbilder für seine Kompositionen verwendet. Auch das spricht ja ohne weiteres gegen Lucas Cranach

Wir sehen ferner, wie er erst allmählich Herr aller künstlerischer Ausdrucksmittel wird, wie der Zeichner in ihm dem Maler immer ein Stück voraus ist und wie gerade die Farbe auch noch in späterer Zeit die Wirkung seiner Bilder nicht selten beeinträchtigt durch den Mangel an wirklich warmen Tönen und das Vorherrschen eines kühlen bläulichen Gesamttones. Bei Lucas Cranach dagegen ist der Sinn für feine Farbenwirkungen bis zu seinem 50. Jahre überall deutlich nachweisbar, der Gesamtton seiner Bilder ist ausgesprochen warm.

Es giebt nun auch noch besondere Kennzeichen, an denen man die Bilder des Pseudogrünewald mit Sicherheit erkennen kann, während sie bei Lucas Cranach nicht vorkommen. Es sind folgende:

1. Der Heiligenschein. Er besteht in der ersten Zeit aus matten blaugrauen, gelben oder goldenen Scheiben (Annaberg, Pflockscher Altar; Bamberg, Rosenkranzbild; Naumburg, grosse Altarflügel), dann aus einfachen Kreisen, später aus zwei Kreisen, zwischen denen die Namen in Antiquamajuskeln stehen. Der Heiligenschein Christi dagegen besteht aus Bündeln (gewöhnlich sind es drei) von längeren und kürzeren Strahlen. Bei Lucas Cranach wird der Heiligenschein regelmässig (ausser wenn sich die Gestalten vom Goldgrund abheben) von einem Kranze ganz kurzer Strahlen gebildet, die oft so fein sind, dass man sie kaum bemerkt. In Cranachs späterer Zeit verschwindet der Heiligenschein um so mehr, je mehr sich der Künstler seinem 50. Jahre nähert, und die Heiligen treten uns wie gewöhnliche Sterbliche entgegen.

2. Der zweite Finger. Bei Gestalten, die einen Stab halten, wie z. B. bei heiligen Bischöfen, aber auch bei leeren Händen hat der zweite Finger der betreffenden Hand eine Stellung, die entweder anatomisch ganz unmöglich ist, nämlich dann, wenn die Knöchel der Hand zu einander senkrecht stehen, oder nur mit grosser Mühe erzwungen werden kann, nämlich dann, wenn die

Hand in eine mehr schräge Lage gebracht wird. So wie der Pseudogrünewald den zweiten Finger bei senkrechter Knöchellage zeichnet, ist er thatsächlich nur bei wagerechter möglich. Dieser Fehler kommt namentlich in der früheren Zeit bis um 1525 häufig vor (doch giebt es auch da schon ganz richtig gezeichnete Hände), dann verliert er sich allmählich. Als Beispiele mögen dienen: der Epileptische und die h. Barbara auf dem Pflockschen Altar in Annaberg (CrA. 139), der h. Wilibald in Bamberg (CrA. 101), die Heiligen Martha, Chrysostomus und Lazarus in München, die Heiligen Jakobus d. Ä. und Philippus im Naumburger Dom (CrA. 156), der h. Erasmus in der Marienkirche in Halle, der Kardinal ganz rechts auf dem Messbild in Aschaffenburg (Nr. 263, CrA. 131), der h. Erasmus in Aschaffenburg (CrA. 133).

Wenn Lucas Cranach den zweiten Finger so zeichnet, giebt er der Hand eine wagerechte oder schräge Lage.

3. Die Landschaft. Namentlich die Behandlung der Wiesenflächen im Vorder- und Mittelgrund ist kennzeichnend für den Künstler. Sie sind in einem Grün von mittlerer Helligkeit, das sich oft dem Schweinfurter nähert, angelegt, darauf sind die einzelnen Gräser und Blumen in einem viel helleren Grün eingezeichnet. Im Vordergrunde finden sich oft grössere blühende Blumen, namentlich kommen Maiglöckchen öfter vor. Lucas Cranach kennt diese Art der Behandlung des Vorder- und Mittelgrundes nicht, ich habe wenigstens bisher kein einziges sicheres Bild von ihm gefunden, wo sie vorkäme. Ebenso ist der Baumschlag nicht der Lucas Cranachs. Dagegen sind die Hintergrundslandschaften denen Lucas Cranachs viel ähnlicher, nur wirken sie in der Farbe stumpfer und nüchterner und zeichnen sich namentlich in der ersten Zeit häufig durch mangelnde Luftperspektive aus. Man braucht, um den Unterschied festzustellen, nur die Hintergründe auf den um 1518 entstandenen Marienbildern Lucas Cranachs damit zu vergleichen.

4. Die Ornamentik, wie sie sich namentlich an der bischöflichen Mitra, dem Krummstab, den Mantelschliessen, am weiblichen Schmuck sowie an den Säulenkapitälen zeigt. Sie ist rein renaissancemässig. Ganz besonders wichtig ist ein bestimmtes Ornament, das der Künstler in der Regel zum Schmuck des Halsbandes seiner weiblichen Gestalten verwendet. Ich habe bei Besprechung der h. Magdalena in Wiesbaden S. 160—162 darauf hingewiesen. Bisher habe ich gerade dieses Ornament auf keinem einzigen sicheren Bilde Lucas Cranachs gefunden.

5. Die gewässerten (moirierten) Stoffe. Lange nachdem die gegenwärtige Untersuchung niedergeschrieben war, bin ich noch auf dies Kennzeichen aufmerksam geworden. In der Cranach-Ausstellung in Dresden fiel mein Blick zufällig auf ein gewässertes rotes Mantelfutter. Es befand sich auf einem Bilde, das ich dem Pseudogrünewald zugeschrieben hatte. Ich habe darauf sämtliche ausgestellten Bilder, gleichviel ob sie von Lucas Cranach oder vom Pseudogrünewald waren, genau nach solchen gewässerten Stoffen durchgesehen. Diejenigen, auf denen ich sie gefunden habe, verzeichne ich hier (die Stoffe sind zinnoberrot, wenn ich keine andere Farbe angebe): Halle, Altarwerk von 1529, Mittelbild (102): Gewand des Kardinals Albrecht. — Aschaffenburg, Gregorsmesse (131): Futter der Mitra des Bischofs; h. Erasmus (133): Futter der Mitra (dunkelkarmin); h. Magdalena (134): Futter des Kleides (violett); h. Martin (135): Futter der Mitra (dunkelkarmin). — Annaberg, Pflockscher Altar (139): Futter des Mantels und der Mitra des h. Valentin; Futter des Rockes und des Schulterumhangs der h. Dorothea. — Augsburg, Kardinal Albrecht (141): Gewand. — Naumburg, Altarflügel (156): Futter der beiden Mitren und Futter des Kleides der h. Katharina. — Dazu kommt noch München, h. Chrysostomus: Futter der Mitra. Es sind also alles Bilder, die ich aus andern Gründen schon dem Pseudogrünewald zugewiesen habe. — Da ich derartige gewässerte Stoffe bisher auf keinem Bilde Lucas Cranachs gefunden habe, glaube ich sagen zu dürfen, dass sie eine Eigentümlichkeit des Pseudogrünewald sind, die bei Bestimmung unbekannter Bilder ins Gewicht fällt.

6. Die weissen Stoffe mit grünlich-blauen Schatten. Sie bilden schon seit langer Zeit ein bekanntes Merkmal.

7. Die Farbe des Fleisches mit violett-grauen Schatten. Namentlich in den am Anfang der zwanziger Jahre entstandenen Bildern wirkt diese kühle Fleischfarbe höchst unangenehm, sie macht aber allmählich einer etwas wärmeren Farbengebung Platz. Bei Lucas Cranach ist die Fleischfarbe bis 1522 auf unbezweifelbaren Bildern immer warm, die grauen Schatten, die ab und zu vorkommen, wirken niemals kühl und aufdringlich, wie bei dem Pseudogrünewald.

Ich könnte die Analyse der Bilder des Pseudogrünewald noch weiter fortsetzen und die Liste der Kennzeichen noch bedeutend erweitern, aber ich hoffe, was ich hier mitgeteilt habe, ist schon übergenug, um zu beweisen, dass der Pseudogrünewald weder in seinen schlechten, noch in seinen besten Werken wesenseins mit Lucas Cranach sein kann.

Zwischen den Bildern des Pseudogrünewald lässt sich eben nicht in der Weise scheiden, dass die früheren minderwertigen für Schulbilder, die späteren höher stehenden für eigenhändige Bilder Lucas Cranachs erklärt werden. Eine solche Lösung der Pseudogrünewald-Frage ist natürlich sehr bequem und überhebt der Mühe schärferen Sehens und tiefer dringenden Studiums. Die Vertreter dieser Ansicht müssten aber erst den Gegenbeweis liefern, dass die besseren Werke des Pseudogrünewald nicht von derselben Hand sind und sein können, wie die schlechtern. Solange dies nicht geschehen ist, so lange bleibt der Pseudogrünewald der Schöpfer aller der Bilder, die ich ihm zugeschrieben habe, der schlechten wie der guten. Darum geht es auch nicht an, sie alle ganz allgemein nur als Schul- oder besser Werkstattbilder Lucas Cranachs zu bezeichnen. Gewiss, das sind sie, man kann sie sich kaum (mit wenigen Ausnahmen) ausserhalb Wittenbergs, ausserhalb der cranachschen Werkstatt entstanden denken. Aber die Bezeichnung ist zu allgemein, sie giebt nur die halbe Wahrheit, die Wissenschaft verlangt aber die ganze Wahrheit. Ich denke, soweit sind wir endlich doch gekommen, dass wir sagen dürfen: Alle diese Bilder sind Werke eines ganz bestimmten, dem Namen nach bis jetzt noch unbekannten Wittenberger Schülers Lucas Cranachs, der jahrelang in denkbar engsten Beziehungen zu dem Meister gestanden haben muss.

Vielleicht klären seine übrigen Werke, zunächst die Holzschnitte, noch mehr über seine Persönlichkeit auf.

b) Holzschnitte.

Soweit ich Umschau in der älteren wissenschaftlichen Litteratur über den Pseudogrünewald gehalten habe, wird der Künstler nur ein einziges Mal auch als Zeichner für den Holzschnitt erwähnt, und zwar im Nachtrag zu einem Aufsatz von Wiechmann-Kadow über das Hallische Heiligtumsbuch im 1. Jahrgang (1855) des Archivs für die zeichnenden Künste, S. 208. Wiechmann-Kadow hatte in seinem Aufsatze, S. 206, die feste Überzeugung ausgesprochen, dass die Holzschnitte des Hallischen Heiligtumsbuches zum grossen Teil nach Zeichnungen Lucas Cranachs ausgeführt seien. Im Nachtrage teilt er noch mit, dass nach der Ansicht „eines erfahrenen Kunstkenners“ Mathias Grünewald, d. h. unser jetziger Pseudogrünewald, die Zeichnungen zu diesen Holzschnitten entworfen haben solle. Dürers Mitwirken werde dabei für sehr wahrscheinlich gehalten. Auch R. Weigel sehe in neuester Zeit Grünewald für

denjenigen an, der die Zeichnungen für die Holzschnitte des Heiligtumsbuches gemacht habe.

Die neueren Forscher scheinen von dieser Ansicht nichts gewusst oder ihr keine Beachtung geschenkt zu haben. Thatsächlich ist der Maler, den wir uns gewöhnt haben, Pseudogrünewald zu nennen, auch der Zeichner eines Teils der Holzschnitte des Hallischen Heiligtumsbuches, freilich nicht des grösseren, sondern des kleineren Teiles. Hätten sich diejenigen, denen es zum Glaubenssatz geworden ist, dass der Pseudogrünewald kein anderer als Lucas Cranach sei, auch nur etwas mit diesen Holzschnitten beschäftigt, wozu doch nach der Mitteilung Wiechmann-Kadows Anlass genug gewesen wäre, so hätten sie sich wohl gehütet, jenen Satz als Parteilosung auszugeben. Denn bei der grossen Anzahl von Holzschnitten, die wir von Lucas Cranach besitzen, lässt sich mit Sicherheit erkennen, dass dieser selbst nicht der Urheber jener Holzschnitte im Hallischen Heiligtumsbuche sein kann. Nur das haben die neuesten Forschungen ergeben, dass der Zeichner dem Meister Lucas äusserst verwandt ist.

Zuerst hat dies Wilhelm Schmidt ausgesprochen in einem Wolf Traut, dem Hauptzeichner des Hallischen Heiligtumsbuchs, gewidmeten Aufsatz im Repertorium f. Kunstw. XII (1889), S. 300. Dann hat sich Gabriel von Térey in seiner Schrift „Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Hallesche Heiligtumsbuch von 1520“ (Strassburg 1892) noch eingehender, wenn auch kaum eingehend genug, mit diesem „Mitarbeiter“ Wolf Trauts beschäftigt und alles, was Wilh. Schmidt über den Künstler gesagt hatte, bestätigt. Er geht aber noch weiter als dieser und erkennt in dem Zeichner einen bestimmten Gehilfen des Pseudogrünewald, also nicht den Pseudogrünewald selbst, den er infolge überkritischen Sinnes in verschiedene Persönlichkeiten zerlegt. Dieser Gehilfe des Pseudogrünewald ist aber seiner Ansicht nach zugleich „entweder ein direkter Schüler oder vielleicht besser gesagt Gehülfe Cranachs gewesen“. Demnach müsste der Künstler (von Térey bezeichnet ihn einfach mit dem Buchstaben A, was wohl nicht gerade glücklich gewählt ist) eine ziemlich komplizierte Person sein, die man nicht leicht fassen könnte. Thatsächlich ist dies nicht der Fall, die Sache ist bei ruhiger Betrachtung sehr einfach: von den verzwickten Beziehungen bleibt nur eine bestehen, die zu Lucas Cranach, die allerdings so innig wie nur möglich erscheint, im übrigen unterhält der Künstler engere Beziehungen nur zu sich selbst.

Georg Hirth hat einen kleinen Teil der Holzschnitte des Hallischen Heiligtumsbuches als 13. Bändchen seiner Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren veröffentlicht. Bei der Auswahl scheint, entgegen der Versicherung des Herausgebers, der Zufall die grösste Rolle gespielt zu haben. Man wundert sich über das, was fehlt und über das, was dagegen aufgenommen ist. Von den nicht von Wolf Traut gezeichneten Holzschnitten sind 25 nachgebildet. Sobald ich erkannt hatte, dass der Zeichner dieser 25 der Pseudogrünewald selbst, nicht nur ein Gehilfe von ihm sei, beschloss ich, um vollständige Sicherheit über seinen Anteil am Hallischen Heiligtumsbuch zu erlangen, die Untersuchung unabhängig von Térey noch einmal zu führen. Ich habe mich mit dem Hallischen Heiligtumsbuche im ganzen ein Vierteljahr beschäftigt. Die Untersuchung wurde dadurch wesentlich vereinfacht und erleichtert, dass ich in der Lage war, zwei Exemplare des seltenen Buches (das eine aus der Marienbibliothek in Halle, das andere aus der Stadtbibliothek in Hamburg) fast zwei Monate lang neben einander zu benützen. Ich hoffe so zu einem Ergebnis gekommen zu sein, an dem eine nochmalige Nachprüfung von seiten eines Dritten nichts mehr zu ändern vermag. Erst nachdem ich die Untersuchung vollständig beendet hatte, habe ich mein Ergebnis mit dem Téreys verglichen. Dabei stellte sich heraus, dass wir beide den Anteil der Zeichner an den Holzschnitten im grossen und ganzen in derselben Weise abgegrenzt hatten und dass wir nur in verhältnismässig wenig Fällen verschiedener Ansicht gewesen waren. Ich lege im folgenden Rechenschaft darüber ab.

Das Hallische Heiligtumsbuch ist, wie bekannt, im Auftrage des Kardinals Albrecht von Brandenburg entstanden, und zwar, wie die ganze Anlage erkennen lässt, nach dem Vorbilde des Wittenberger Heiligtumsbuches.

Es hat den Titel:

„VOrtzeichnus vnd | zceigung des hochlob | wirdigen heiligthumbs | der Stifftkirchen der heiligen | Sanct Moritz vnd Ma- | rien Magdalenen | zu Halle."

Am Schlusse steht:

„Gedruckt yn der löblichen stadt halle / Nach | Christi Vnsers hern geburt Funfftzehenhūdert | Vnnd Im Zcwenntzigestenn Jhare."

Der Druck kann nicht vor dem 25. Oktober 1520 begonnen worden sein, denn an diesem Tage erhielt der Kardinal Albrecht von

Leo X. die goldene Rose, die als erste Nummer des ersten Ganges auf Bl. 3[a] abgebildet ist.

Wer der Drucker war, hat sich bis jetzt nicht ermitteln lassen. Es muss ein auswärtiger gewesen sein, der nur zu diesem Zwecke vom Kardinal nach Halle berufen war; denn es fehlt jede Nachricht und jeder Beweis, dass es 1520 in Halle schon eine Druckerei gegeben habe. Von auswärtigen Druckern kämen als die nächsten die Leipziger in Betracht. Die für das Titelblatt und die Überschriften der einzelnen Gänge verwendete grössere Schriftgattung (eine schlanke got. Type) findet sich genau so in den Drucken Melchior Lotters in Leipzig aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Dagegen stimmt dessen kleinere Textschrift nicht durchaus mit der im Hallischen Heiligtumsbuch verwendeten Schwabacher überein.

Der Zufall führte mir für kurze Zeit verschiedene Drucke von Nicolaus Widemar in Eilenburg aus dem Anfang der zwanziger Jahre in die Hände. Soweit ich verglichen habe, stimmen dessen grosse wie kleine Typen vollkommen mit denen des Hallischen Heiligtumsbuches überein. Die endgiltige Entscheidung darüber muss ich denen überlassen, die solche Schriftenvergleichung zu ihrem besonderen Studium gemacht haben. Aber mir kommt es schon jetzt als das wahrscheinlichste vor, dass der Eilenburger Nicolaus Widemar der Drucker des Hallischen Heiligtumsbuches gewesen ist. Eilenburg ist von Halle nur um ein geringes weiter als Leipzig entfernt. Wir wissen durch Spalatin (Mencke, Scriptores rer. germ. II, 594 ff.), dass der Kardinal Albrecht öfter, z. B. 1519 mehrmals, in Eilenburg gewesen ist. Es lag auf dem Wege, der von seiner Residenz Halle nach Torgau, der Residenz Friedrichs des Weisen, führte, mit dem Albrecht gerade um diese Zeit öfter zusammenkam.

Nach Gabriel von Térey rühren von den 237 Holzschnitten des Heiligtumsbuches 194 von Wolf Traut, 37 von dem unbekannten Künstler A her, den er als einen Gehilfen Lucas Cranachs und des Pseudogrünewald bezeichnet, die übrigen 4 von einem Künstler B, in dem er einen im Zeichnen ungeübten Formschneider vermutet. 194 + 37 + 4 ergiebt nun freilich nicht 237, sondern nur 235. Im ganzen kommen im Buche 234 verschiedene Holzschnitte vor, von denen einer doppelt, ein anderer dreifach verwendet worden ist, was von Térey nicht bemerkt zu haben scheint.

Allem Anschein nach ist zunächst nur Wolf Traut mit den Zeichnungen zu den Holzschnitten beauftragt worden. Höchst wahrscheinlich

aber ist er über der Arbeit gestorben (wenigstens fällt nach der Überlieferung sein Tod ins Jahr 1520, der Tag ist nicht bekannt), und der sogenannte Pseudogrünewald hat die Arbeit zu Ende geführt. Dass die Holzschnitte von Anfang an an zwei Künstler verteilt worden wären, ist kaum glaublich, da die Teile beider viel zu ungleich sind. Es ist demnach nicht ganz richtig, den Pseudogrünewald als Trauts *Mitarbeiter* zu bezeichnen; er ist vielmehr sein *Nachfolger* gewesen. Ein dritter Künstler ist nicht mit thätig gewesen, wie v. Térey irrtümlich angenommen hat.

Ich habe nicht die Absicht, mich mit dem *ganzen* Heiligtumsbuche, sondern nur mit dem Anteile des *Pseudogrünewald* daran zu beschäftigen.

Da aber v. Térey versäumt hat, eine Liste aufzustellen, die der Reihe nach *sämtliche* Holzschnitte des Buches mit dem Namen des jedesmaligen Zeichners enthielte, so ist es wohl *meine* Pflicht, eine solche Liste aufzustellen und so die wissenschaftliche Arbeit am Hallischen Heiligtumsbuche wenigstens nach der Seite der Meisterbestimmung auch äusserlich zum Abschluss zu bringen.

Das Buch hat weder eine Blatt-, noch eine Seitenzählung. Es empfiehlt sich deshalb auf keinen Fall, die Holzschnitte nach Blattzahlen zu bezeichnen, wie es v. Térey gethan hat, sondern zunächst nach der Ordnungsnummer, die die Reliquien innerhalb der einzelnen Gänge haben. Die römische Ziffer bezeichnet in den folgenden Verzeichnissen den Gang, die darauf folgende, von dieser durch ein Komma getrennte arabische Ziffer die Nummer innerhalb des Ganges. Téreys Blattzählung habe ich beibehalten, um eine leichte Vergleichung zu ermöglichen. Jedoch habe ich die Vorderseite eines Blattes, wie dies meist gebräuchlich ist, mit a, die Rückseite mit b bezeichnet. Hinzugefügt habe ich noch die Nummer, die der betreffende Holzschnitt in der Nachbildung im 13. Bändchen von Hirths Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren hat Den Namen Pseudogrünewald habe ich mit PsGr. abgekürzt.

Die Holzschnitte
des Hallischen Heiligtumsbuches und ihre Zeichner.

1.		Bl.	2^a	= Hirth 3	Ps Gr.
2.	I, 1.	„	3^a		„
3.	I, 2.	„	3^b	= Hirth 5	„

4.	I,	3.	Bl.	4^{a}	oben	Traut (v. Térey: fehlt)
5.	I,	4.	„	4^{a}	unten	„ (v. Térey: Künstler A, also Ps Gr.)
6.	I,	5.	„	4^{b}	= Hirth 7	Ps Gr.
7.	I,	6.	„	5^{b}	= Hirth 28	Traut
8.	I,	7.	„	6^{a}	(Bij) = Hirth 8	„
9.	I,	8.	„	6^{b}	= Hirth 9	„
10.	I,	9.	„	7^{a}	(Biij)	„
11.	I,	10.	„	7^{b}	= Hirth 10	Ps Gr.
12.	I,	11.	„	8^{a}	= Hirth 11	Traut
13.	I,	12.	„	8^{b}		„ (v. Térey: fehlt)
14.	I,	13.	„	9^{a}	(C)	„
15.	I,	14.	„	9^{b}	oben	„
16.	I,	15.	„	9^{b}	unten	„
17.	I,	16.	„	10^{a}	= Hirth 12	„
18.	I,	17.	„	10^{b}	= Hirth 13	„
19.	I,	18.	„	11^{a}	= Hirth 14	Ps Gr.
20.	I,	19.	„	11^{b}	oben	Traut
21.	I,	20.	„	11^{b}	unten	„
22.	I,	21.	„	12^{a}	= Hirth 83	„
23.	I,	22.	„	12^{b}		„
24.	I,	23.	„	13^{b}		„
25.	I,	24.	„	14^{a}	(Dij)	„
26.	I,	25.	„	14^{b}		„ (v. Térey: fehlt)
27.	I,	26.	„	15^{a}		„
28.	I,	27.	„	15^{b}		„
29.	I,	28.	„	16^{a}	oben = Hirth 16	Ps Gr.
30.	I,	29.	„	16^{a}	unten	Traut
31.	II,	1.	Bl.	17^{b}	= Hirth 84	Traut
32.	II,	2.	„	18^{a}	= Hirth 70	„
33.	II,	3.	„	18^{b}	= Hirth 20	„
34.	II,	4.	„	19^{a}	= Hirth 21	„
35.	II,	5.	„	20^{a}		„
36.	II,	6.	„	20^{b}		„
37.	II,	7.	„	21^{a}	(F) = Hirth 18	Ps Gr.
38.	II,	8.	„	22^{a}	= Hirth 81	„
39.	II,	9.	„	22^{b}	= Hirth 24	Traut

40.	II, 10.	Bl. 23^{a}	(Fiij) = Hirth 69	Traut
41.	II, 11.	„ 23^{b}		„
42.	II, 12.	„ 24^{a}	= Hirth 19	„
43.	II, 13.	„ 24^{b}		„
44.	II, 14.	„ 25^{a}		„
45.	II, 15.	„ 25^{b}	= Hirth 71	„
46.	II, 16.	„ 26^{a}	≐ Hirth 33	„
47.	II, 17.	„ 26^{b}	= Hirth 29	„
48.	II, 18.	„ 27^{a}	(G)	„
49.	II, 19.	„ 27^{b}		„
50.	II, 20.	„ 28^{a}	(Gij)	„
51.	II, 21.	„ 29^{a}	(Giij)	„
52.	II, 22.	„ 29^{b}		Ps Gr.
53.	II, 23.	„ 30^{a}		„
54.	II, 24.	„ 30^{b}		Traut
55.	II, 25.	„ 31^{a}		„
56.	II, 26.	„ 31^{b}		Ps Gr. (v. Térey: Künstler B)
57.	II, 27.	„ 32^{a}		Traut
58.	II, 28.	„ 32^{b}		„
59.	II, 29.	„ 33^{a}	(Hi)	„
60.	II, 30.	„ 33^{b}		„
61.	II, 31.	„ 34^{a}	(Hij)	Ps Gr.
62.	II, 32.	„ 34^{b}		„
63.	II, 33.	„ 35^{a}	(Hiij)	„
64.	III, 1.	Bl. 36^{a}	= Hirth 67	Ps Gr.
65.	III, 2.	„ 36^{b}		Traut
66.	III, 3.	„ 37^{a}	= Hirth 32	
67.	III, 4.	„ 37^{b}		
68.	III, 5.	„ 38^{a}		
69.	III, 6.	„ 38^{b}		
70.	III, 7.	„ 39^{a}	(J)	
71.	III, 8.	„ 39^{b}		„
72.	III, 9.	„ 40^{a}	(Jij)	„
73.	IV, 1.	Bl. 41^{a}	(Jiij)	Ps Gr.
74.	IV, 2.	„ 41^{b}		Traut

75.	IV, 3.	Bl.	42^{a}		Ps Gr.	
76.	IV, 4.	„	42^{b}		„	
77.	IV, 5.	„	43^{a}		Traut	
78.	IV, 6.	„	43^{b}		Ps Gr.	
79.	IV, 7.	„	44^{a}		Traut	
80.	IV, 8.	„	44^{b}		„	
81.	IV, 9.	„	45^{a}	(Ki)	„	(v. Térey: Künstler B)
82.	IV, 10.	„	45^{b}		„	
83.	IV, 11.	„	46^{a}	(Kij)	„	
84.	IV, 12.	„	46^{b}	= Hirth 78	Ps Gr.	
85.	V, 1.	Bl.	47^{b}	= Hirth 27	Traut	
86.	V, 2.	„	48^{a}		„	
87.	V, 3.	„	48^{b}		„	
88.	V, 4.	„	49^{a}		„	
89.	V, 5.	„	49^{b}	= Hirth 26	„	
90.	V, 6.	„	50^{a}		„	
91.	V, 7.	„	50^{b}		„	
92.	V, 8.	„	51^{a}	(L)	„	
93.	V, 9.	„	51^{b}		„	
94.	V, 10.	„	52^{a}	(Lij)	„	
95.	V, 11.	„	52^{b}		„	
96.	V, 12.	„	53^{a}	(Liij)	„	
97.	V, 13.	„	53^{b}		„	
98.	V, 14.	„	54^{a}		„	
99.	V, 15.	„	54^{b}		„	
100.	V, 16.	„	55^{a}		„	
101.	V, 17.	„	55^{b}		„	
102.	VI, 1.	Bl.	56^{b}		Ps Gr.	(v. Térey: Traut)
103.	VI, 2.	„	57^{a}	(Mi) = Hirth 72	Traut	
104.	VI, 3.	„	57^{b}	= Hirth 23	Ps Gr.	
105.	VI, 4.	„	58^{a}	(Mij) = Hirth 35	Traut	
106.	VI, 5.	„	58^{b}		„	
107.	VI, 6.	„	59^{a}	(Miij) = Hirth 31	Ps Gr.	(v. Térey: Traut)
108.	VI, 7.	„	59^{b}	= Hirth 34	Traut	
109.	VI, 8.	„	60^{a}		„	

110.	VI, 9.	Bl.	60^b	= Hirth 30	Ps Gr.
111.	VI, 10.	„	61^a	= Hirth 15	„
112.	VI, 11.	„	61^b	= Hirth 46	Traut
113.	VI, 12.	„	62^a	= Hirth 36	„
114.	VI, 13.	„	62^b		„
115.	VI, 14.	„	63^b		„
116.	VI, 15.	„	64^a	(Nij)	„
117.	VI, 16.	„	64^b		„
118.	VI, 17.	„	65^a	(Niij)	„
119.	VI, 18.	„	65^b	rechts	„
120.	VI, 19.	„	65^b	links	Ps Gr.
121.	VI, 20.	„	66^a		Traut
122.	VI, 21.	„	66^b		„
123.	VI, 22.	„	67^a	links	„
124.	VI, 23.	„	67^a	rechts	„
125.	VI, 24.	„	67^b	= V, 16. Bl. 55^a	„
126.	VI, 25.	„	68^a		„
127.	VI, 26.	„	68^b		„
128.	VI, 27.	„	69^a	(Oi)	„
129.	VI, 28.	„	69^b		„ (v. Térey: fehlt)
130.	VI, 29.	„	70^a	(Oij)	„
131.	VI, 30.	„	70^b		„
132.	VI, 31.	„	71^a	(Oiij)	„
133.	VI, 32.	„	71^b		„
134.	VI, 33.	„	72^a		„
135.	VI, 34.	„	72^b		„
136	VI, 35.	„	73^a		„
137.	VI, 36.	„	73^b		„
138.	VI, 37.	„	74^a	links	„
139.	VI, 38.	„	74^a	rechts	„
140.	VI, 39.	„	74^b	links	„
141.	VI, 40.	„	74^b	rechts	„
142.	VI, 41.	„	75^a	(Pi)	„
143.	VI, 42.	„	75^b	= Hirth 6	Ps Gr.
144.	VI, 43.	„	76^a	(Pij)	„
145.	VI, 44.	„	76^b	= Hirth 74	„
146.	VI, 45.	„	77^a	(Piij) = Hirth 55	„ (v. Térey: Traut)
147.	VI, 46.	„	77^b	= Hirth 39	Traut

148.	VI, 47.	Bl.	78[a]	= Hirth 22	Ps Gr.
149.	VI, 48.	„	78[b]		Traut
150.	VI, 49.	„	79[b]	= Hirth 65	Ps Gr.
151.	VI, 50.	„	80[a]	oben = Hirth 79	„
152.	VI, 51.	„	80[a]	unten = Hirth 37	Traut
153.	VI, 52.	„	80[b]		Ps Gr.
154.	VI, 53.	„	81[a]	(Qi)	Traut

155.	VII, 1.	Bl.	82[b]	= Hirth 57	Traut
156.	VII, 2.	„	83[b]		„
157.	VII, 3.	„	84[a]	= Hirth 48	„
158.	VII, 4.	„	84[b]	= Hirth 25	„
159.	VII, 5.	„	85[a]		Ps Gr.
160.	VII, 6.	„	85[b]	= Hirth 54	Traut
161.	VII, 7.	„	86[a]	oben = Hirth 63	„
162.	VII, 8.	„	86[a]	unten = Hirth 62	„
163.	VII, 9.	„	86[b]	= Hirth 17	„
164.	VII, 10.	„	87[a]	(Ri) = Hirth 47	„
165.	VII, 11.	„	87[b]		„
166.	VII, 12.	„	88[a]	(Rij) links	Ps Gr. (v. Térey: Traut)
167.	VII, 13.	„	88[a]	(Rij) rechts	Traut
168.	VII, 14.	„	88[b]		„
169.	VII, 15.	„	89[a]	(Riij) links = Hirth 56	„
170.	VII, 16.	„	89[a]	(Riij) rechts = Hirth 88	„
171.	VII, 17.	„	89[b]		„ (v. Térey: Künstler B)
172.	VII, 18.	„	90[a]		„
173.	VII, 19.	„	90[b]	oben	„
174.	VII, 20.	„	90[b]	unten	„
175.	VII, 21.	„	91[a]	links	„
176.	VII, 22.	„	91[a]	rechts	„
177.	VII, 23.	„	92[a]		„
178.	VII, 24.	„	92[b]		„
179.	VII, 25.	„	93[a]	(Si) = Hirth 53	„
180.	VII, 26.	„	93[b]	links = Hirth 40	„
181.	VII, 27.	„	93[b]	rechts = Hirth 41	„
182.	VII, 28.	„	94[a]	(Sij) = Hirth 4	„

183.	VII,	29.	Bl.	94^{b}		Traut	
184.	VII,	30.	„	95^{a}	(Siij)	„	
185.	VIII,	1.	Bl.	96^{a}	= Hirth 82	Traut	
186.	VIII,	2.	„	96^{b}	= Hirth 64	Ps Gr.	
187.	VIII,	3.	„	97^{a}	= Hirth 61	„	
188.	VIII,	4.	„	97^{b}	links = Hirth 76	Traut	
189.	VIII,	5.	„	97^{b}	rechts = Hirth 77	„	
190.	VIII,	6.	„	98^{a}	= Hirth 44	„	
191.	VIII,	7.	„	98^{b}	links ⎫ = Hirth 38	„	
192.	VIII,	8.	„	98^{b}	rechts ⎭	„	
193.	VIII,	9.	„	99^{a}	(Ti) = Hirth 58	„	
194.	VIII,	10.	„	99^{b}		Ps Gr.	(v. Térey: Traut)
195.	VIII,	11.	„	100^{a}	(Tij) = Hirth 50	Traut	
196.	VIII,	12.	„	100^{b}	links = Hirth 42	„	(v. Térey: Künstler A, also Ps Gr.)
197.	VIII,	13.	„	100^{b}	rechts	„	
198.	VIII,	14.	„	101^{a}	(Tiij) = Hirth 73	„	
199.	VIII,	15.	„	101^{b}	= Hirth 45	„	
200.	VIII,	16.	„	102^{a}	rechts	„	
201.	VIII,	17.	„	102^{a}	links = Hirth 52	„	
202.	VIII,	18.	„	102^{b}	links	„	
203.	VIII,	19.	„	102^{b}	rechts	„	
204.	VIII,	20.	„	103^{a}		„	
205.	VIII,	21.	„	103^{b}		„	
206.	VIII,	22.	„	104^{a}	links	„	
207.	VIII,	23.	„	104^{a}	rechts	„	
208.	VIII,	24.	„	104^{b}		„	
209.	VIII,	25.	„	105^{a}	(V)	„	
210.	VIII,	26.	„	105^{b}		„	
211.	VIII,	27.	„	106^{a}	(Vij) links	„	
212.	VIII,	28.	„	106^{a}	(Vij) rechts	„	
213.	VIII,	29.	„	106^{b}	= Hirth 75	„	
214.	VIII,	30.	„	107^{a}	(Viij)	„	
215.	VIII,	31.	„	107^{b}		„	
216.	VIII,	32.	„	108^{a}		„	
217.	VIII,	33.	„	108^{b}		„	(v. Térey: Künstler B)

218.	VIII, 34.	Bl.	109^a		Traut
219.	VIII, 35.	„	109^b		„
220.	VIII, 36.	„	110^a	= Hirth 49	„
221.	VIII, 37.	„	110^b	= Hirth 43	„
222.	VIII, 38.	„	111^a	(Xi) = VI, 53. Bl. 81^a	„
223.	VIII, 39.	„	111^b		Ps Gr. (v. Térey: Traut)
224.	VIII, 40.	„	112^a	(Xij) = VI, 53. Bl. 81^a	Traut
225.	IX, 1.	Bl.	113^b	= Hirth 60	Traut
226.	IX, 2.	„	114^b		„
227.	IX, 3.	„	115^b	= Hirth 51	„
228.	IX, 4.	„	116^a	= Hirth 85	„
229.	IX, 5.	„	116^b	= Hirth 66	„
230.	IX, 6.	„	117^a	(Yi) = Hirth 68	„
231.	IX, 7.	„	118^a	(Yij) = Hirth 80	Ps Gr.
232.	IX, 8.	„	118^b	= Hirth 59	Traut
233.	IX, 9.	„	119^a	(Yiij) links	„
234.	IX, 10.	„	119^a	(Yiij) rechts	„
235.	IX. 11.	„	119^b		„
236.		„	120^b	= Hirth 87	Ps Gr. (v. Térey: Traut)
237.		„	121^a	= Hirth 86	„ (v. Térey: Traut)

Wohl nur wenige Forscher werden einen Urdruck des Hallischen Heiligtumsbuches zu Gesicht bekommen. Die meisten werden sich mit der von G. Hirth veröffentlichten Auswahl begnügen. Für diese diene folgende Liste. Die in Klammern stehende Ziffer bedeutet die Ordnungsnummer im Verzeichniss sämtlicher Holzschitte.

Hirths Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren.
13. Bändchen.

1. =	Bl. 1^a (Titelblatt)			
2. =	leer.			
3. =	Bl. 2^a (1)			Ps Gr.
4. =	VII, 28.	Bl.	94^a (182)	Traut
5. =	I, 2.	„	3^b (3)	Ps Gr.
6. =	VI, 42.	„	75^b (143)	„
7. =	I, 5.	„	4^b (6)	„
8. =	I, 7.	„	6^a (8)	Traut

9. =	I, 8.	Bl. 6^b (9)	Traut	
10. =	I, 10.	„ 7^b (11)	Ps Gr.	
11. =	I, 11.	„ 8^a (12)	Traut	
12. =	I, 16.	„ 10^a (17)	„	
13. =	I, 17.	„ 10^b (18)	„	
14. =	I, 18.	„ 11^a (19)	Ps Gr.	
15. =	VI, 10.	„ 61^a (111)	„	
16. =	I, 28.	„ 16^a (29)	„	
17. =	VII, 9.	„ 86^b (163)	Traut	
18. =	II, 7.	„ 21^a (37)	Ps Gr.	
19. =	II, 12.	„ 24^a (42)	Traut	
20. =	II, 3.	„ 18^b (33)	„	
21. =	II, 4.	„ 19^a (34)	„	
22. =	VI, 47.	„ 78^a (148)	Ps Gr.	
23. =	VI, 3.	„ 67^b (104)	„	
24. =	II, 9.	„ 22^b (39)	Traut	
25. =	VII, 4.	„ 84^b (158)	„	
26. =	V, 5.	„ 49^b (89)	„	
27. =	V, 1.	„ 47^b (85)	„	
28. =	I, 6.	„ 5^b (7)	„	
29. =	II, 17.	„ 26^b (47)	„	
30. =	VI, 9.	„ 60^b (110)	Ps Gr.	
31. =	VI, 6.	„ 59^a (107)	„	(v. Térey: Traut)
32. =	III, 3.	„ 37^a (66)	Traut	
33. =	II, 16.	„ 26^a (46)	„	
34. =	VI, 7.	„ 59^b (108)	„	
35. =	VI, 5.	„ 58^a (105)	„	
36. =	VI, 12.	„ 62^a (113)	„	
37. =	VI, 51.	„ 80^a (152)	„	
38. =	VIII, 7. 8.	„ 98^b (191, 192)	„	
39. =	VI, 46.	„ 77^b (147)	„	
40. =	VII, 26.	„ 93^b links (180)	„	
41. =	VII, 27.	„ 93^b rechts (181)	„	
42. =	VIII, 12.	„ 100^b links (196)	„	(v. Térey: Künstler A, d. h. Ps Gr.)
43. =	VIII, 37.	„ 110^b (221)	„	
44. =	VIII, 6.	„ 98^a (190)	„	
45. =	VIII, 15.	„ 101^b (199)	„	

46.	=	VI, 11.	Bl.	61^b (112)	Traut
47.	=	VII, 10.	„	87^a (164)	„
48.	=	VII, 3.	„	84^a (157)	„
49.	=	VIII, 36.	„	110^a (220)	„
50.	=	VIII, 11.	„	100^a (195)	„
51.	=	IX, 3.	„	115^b (227)	„
52.	=	VIII, 17.	„	102^a links (201)	„
53.	=	VII, 25.	„	93^a (179)	„
54.	=	VII, 6.	„	85^b (160)	„
55.	=	VI, 45.	„	77^a (146)	Ps Gr. (v. Térey: Traut)
56.	=	VII, 15.	„	89^a (169)	Traut
57.	=	VII, 1.	„	82^b (155)	„
58.	=	VIII, 9.	„	99^a (193)	„
59.	=	IX, 8.	„	118^b (232)	„
60.	=	IX, 1.	„	113^b (225)	„
61.	=	VIII, 3.	„	97^a (187)	Ps Gr.
62.	=	VII, 8.	„	86^a unten (162)	Traut
63.	=	VII, 7.	„	86^a oben (161)	„
64.	=	VIII, 2.	„	96^b (186)	Ps Gr.
65.	=	VI, 49.	„	79^b (150)	„
66.	=	IX, 5.	„	116^b (229)	Traut
67.	=	III, 1.	„	36^a (64)	Ps Gr.
68.	=	IX, 6.	„	117^a (230)	Traut
69.	=	II, 10.	„	23^a (40)	„
70.	=	II, 2.	„	18^a (32)	„
71.	=	II, 15.	„	25^b (45)	„
72.	=	VI, 2.	„	57^a (103)	„
73.	=	VIII, 14.	„	101^a (198)	„
74.	=	VI, 44.	„	76^b (145)	Ps Gr.
75.	=	VIII, 29.	„	106^b (213)	Traut
76.	=	VIII, 4.	„	97^b links (188)	„
77.	=	VIII, 5.	„	97^b rechts (189)	„
78.	=	IV, 12.	„	46^b (84)	Ps Gr.
79.	=	VI, 50.	„	80^a (151)	„
80.	=	IX, 7.	„	118^a (231)	„
81.	=	II, 8.	„	22^a (38)	„
82.	=	VIII, 1.	„	96^a (185)	Traut
83.	=	I, 21.	„	12^a (22)	„

84. =	II, 1.	Bl. 17^b (31)	Traut	
85. =	IX, 4.	„ 116^a (228)	„	
86. =		„ 121^a (237)	PsGr.	(v. Térey: Traut)
87. =		„ 120^b (236)	„	(v. Térey: Traut)
88. =	VII, 16.	„ 89^a rechts (170)	Traut	

Wie aus diesen beiden Listen zu ersehen ist, teile ich eine Anzahl von Holzschnitten einem anderen Zeichner zu, als v. Térey. Eine Veranlassung, ausser Wolf Traut und dem Pseudogrünewald noch einen dritten Zeichner anzunehmen, wie dies v. Térey für nur 4 minderwertige Holzschnitte gethan hat, hat für mich nirgends vorgelegen. Eine solche Annahme wäre doch schon an und für sich höchst unwahrscheinlich. Bei genauerer Betrachtung ergiebt sich einer der vier Holzschnitte als das Werk des Pseudogrünewald, die anderen drei als das Wolf Trauts. Im folgenden begründe ich meine abweichenden Ansichten näher.

I, 3. Bl. 4^a oben, Kasten mit flachem Deckel, fehlt bei Térey, ist von derselben Hand wie VI, 8. Bl. 60^a, also von W. Traut.

I, 4. Bl. 4^a unten, Kasten mit steilem Deckel, nach Térey vom Künstler A (= PsGr.), ist von Traut, da sich bei dem Pseudogrünewald eine solche Zeichenweise nirgends findet; man vergl. dagegen von Traut II, 2. Bl. 18^a. — III, 6. Bl. 38^b. — V, 12. Bl. 53^a. — VI, 16. Bl. 64^b. — VI, 13. Bl. 62^b. — VIII, 16. Bl. 102^a rechts. — VIII, 23. Bl. 104^a rechts. — VIII, 31. Bl. 107^b.

I, 12. Bl. 8^b, grosses Kreuz zum Umhängen, fehlt bei Térey, ist selbstverständlich von Traut.

I, 25. Bl. 14^b, dreiteilige Tafel mit Knochen, fehlt bei Térey, ist ebenso von Traut.

II, 26. Bl. 31^b, zweiteilige monstranzähnliche Tafel mit Kelchfuss, nach Térey vom Künstler B, ist vom Pseudogrünewald, denn es kommen hier dieselben ornamentalen Motive vor, wie bei I, 2. Bl. 3^b und II, 31. Bl. 34^a, die auch Térey dem Pseudogrünewald (Künstler A) zuschreibt.

VI, 9. Bl. 45^a, Monstranz, nach Térey vom Künstler B, ist von Traut, denn wir haben hier dieselbe Hand wie bei VI, 8. Bl. 60^a, das auch nach Térey von Traut ist, und VI, 28. Bl. 69^b.

VI, 1. Bl. 56^b, der h. Moritz, nach Térey von Traut, ist selbstverständlich von derselben Hand, wie der h. Joachim IV, 1. Bl. 41^a, der auch nach Térey nicht von Traut, sondern vom Pseudogrünewald (Künstler A) ist.

VI, 6. Bl. 59^{a} = Hirth 31, Arm mit gepanzerter Hand, nach Térey von Traut, ist vom Pseudogrünewald, weil nur bei diesem die Verzierung mit den zwei sich durchschneidenden Ellipsen so vorkommt.

VI, 28. Bl. 69^{b}, Monstranz, fehlt bei Térey, ist von Traut, weil von derselben Hand auch IV, 9. Bl. 45^{a}. — VI, 8. Bl. 60^{a}. — I, 17. Bl. 10^{b} ist.

VI, 45. Bl. 77^{a} = Hirth 55, Brustbild eines bartlosen Mannes, nach Térey von Traut, ist vom Pseudogrünewald, weil jede Einzelheit in diesem Gesichte mit der Formenauffassung und Zeichenweise des Pseudogrünewald im Einklang, mit der Trauts im Widerspruch steht.

VII, 12. Bl. 88^{a} links, Chorhemd, nach Térey von Traut, ist vom Pseudogrünewald. Doch ist gerade hier, wo jeder Anhaltspunkt fehlt, der mit Sicherheit auf den einen oder den anderen Künstler hinweist, die Entscheidung ziemlich schwierig. Traut würde ruhiger, sorgfältiger, auch kleinlicher gezeichnet haben. Die flotte Behandlungsweise, sowie das Muster der beiden Ärmelborten lassen mich nur an den Pseudogrünewald denken.

VII, 17. Bl. 89^{b}, dreiteilige Tafel, nach Térey von dem Künstler B, ist trotz der etwas rohen und ungeschickten Ausführung von Traut; man vergl. nur VI, 8. Bl. 60^{a}. — IV, 9. Bl. 45^{a}. — VI, 28, Bl. 69^{b}.

VIII, 10. Bl. 99^{b}, Arm mit Knochen gefüllt, in der Hand ein Pfeil, nach Térey von Traut, ist vom Pseudogrünewald, denn von demselben Zeichner ist auch, wie sofort zu erkennen ist, der Arm mit einem Schwert VI, 9. Bl. 60^{b} (Hirth 30).

VIII, 12. Bl. 100^{b} links = Hirth 42, Pokal, nach Térey vom Künstler A (Pseudogrünewald), ist von Traut, der sehr oft derartige Schmuckformen verwendet; nur einige von ihnen finden sich auch beim Pseudogrünewald, andere aber sind seiner Weise ganz fremd.

VIII, 33. Bl. 108^{b}, Deckelglas, nach Térey vom Künstler B, ist von Traut, wie ohne weiteres aus einer Vergleichung mit VIII, 25. Bl. 105^{a} und VIII, 34. Bl. 109^{a} hervorgeht.

VIII, 39. Bl. 111^{b}, schlauchartiges Gefäss, nach Térey von Traut, ist vom Pseudogrünewald, da Traut nicht mit so kurzen Strichelchen modelliert; man vergl. I, 10. Bl. 7^{b}. — II, 8. Bl. 22^{a}. — VI, 44. Bl. 76^{b}.

Bl. 120^{b} (Hirth 87) und Bl. 121^{a} (Hirth 86), die beiden Wappen am Schluss, nach Térey von Traut, sind ohne jeden Zweifel vom Pseudogrünewald. Schon der allgemeine Eindruck, die flotte, freie Art, spricht

gegen Traut, noch mehr aber jede Einzelheit. Es ist ganz unnötig, hier noch Beispiele anzuführen.

Erwähnen will ich noch, dass ich bei einem Holzschnitte, dem h. Wolfgang VII, 2. Bl. 83^b, sehr lange geschwankt habe. Ich schreibe ihn mit Térey W. Traut zu. Im Einzelnen erinnert ja manches an den Stil des Pseudogrünewald, anderes wieder lässt sich bei diesem nicht nachweisen; erst wenn man noch mehr Holzschnitte des Pseudogrünewald kennt, wird man bestimmt sagen können, der h. Wolfgang sei nicht von ihm.

Ich gehe nunmehr näher auf den Anteil des Pseudogrünewald am Heiligtumsbuche ein.

Die Holzschnitte des Pseudogrünewald im Hallischen Heiligtumsbuche.

In dem folgenden Verzeichnis beziehen sich die römischen Ziffern auf die Gänge, in die die Reliquien eingeteilt sind, die arabischen auf die Nummern innerhalb eines Ganges. Die in Klammern stehende Ziffer bedeutet die Ordnungsnummer in der Reihenfolge sämtlicher Holzschnitte, wie sie in der ersten Liste auf S. 183—190 aufgeführt sind. Die Mafse sind in Millimetern angegeben.

1. Bl. 2^a (1) = Hirth 3. Kardinal Albrecht von Brandenburg und Erzbischof Ernst von Sachsen halten knieend das Modell der neuen Stiftskirche in Halle. Hinter ihnen stehen ihre beiden Schutzheiligen Johannes der Evangelist und Thomas. Darüber, von einem Wolkenkranz umgeben, der h. Moritz zwischen Magdalena und Erasmus. H. $166^1/_2$, Br. 119.
2. I, 1. Bl. 3^a (2). Rosenstrauch (die goldene Rose). H. $152^1/_2$, Br. 64.
3. I, 2. Bl. 3^b (3) = Hirth 5. Schwert mit: LEO PP·X· A·V. H. 156, Br. 52.
4. I, 5. Bl. 4^b (6) = Hirth 7. Buch, auf dem Deckel ein langbärtiger älterer Mann auf einer Truhe nach links sitzend, über ihm ein leeres Spruchband. H. 108, Br. 82.
5. I, 10. Bl. 7^b (11) = Hirth 10. Johannes der Täufer und Maria einen Kasten haltend, in der Mitte hinter ihnen die sie hoch überragende Mutter Anna mit dem Christkind. Am Sockel vier Wappen des Kardinals Albrecht. H. $157^1/_2$, Br. 65.

6. I, 18. Bl. 11ᵃ (19) = Hirth 14. Rundes Kusstäfelchen mit dem h. Georg, der auf den Drachen losreitet. H. 157, Br. 52.

7. I, 28. Bl. 16ᵃ oben (29) = Hirth 16. Maria, Johannes und Magdalena mit dem vom Kreuz genommenen Leichnam Christi beschäftigt. H. 98, Br. 58.

8. II, 7. Bl. 21ᵃ, F (37) = Hirth 18. Tabernakel, in der Mitte auf hoher Säule Christus als Schmerzensmann, ringsherum auf niedrigeren Säulen Engel mit Marterwerkzeugen und die Brustbilder von zwei Männern des alten Testaments (links Elias?, rechts Moses mit den Gesetzestafeln), als Bekrönung des Ganzen ein gepanzerter Heiliger mit Fahne (Moritz?). H. 155, Br. 86.

9. II, 8. Bl. 22ᵃ (38) = Hirth 81. Verklärung Christi. H. $159^1/_2$, Br. $99^1/_2$.

10. II, 22. Bl. 29ᵇ (52). Tafel in Form eines Altaraufsatzes in acht Abteilungen mit folgenden Darstellungen von unten nach oben: Flucht nach Ägypten, Geburt Christi, h. Moritz, h. Georg gegen den Drachen kämpfend, h. Magdalena, Himmelfahrt Christi, Kreuztragung; in der im Halbrund geschlossenen Bekrönung die Anbetung der Könige. H. 172, Br. 113.

11. II, 23. Bl. 30ᵃ (53). Schiff, reich verziert, links auf dem hohen Hinterteil ein Engel mit einer Harfe. H. 70, Br. 76.

12. II, 26. Bl. 31ᵇ (56). Tafel in Form einer Monstranz mit einem Kelchfuss; links Christus als Schmerzensmann, umgeben von den Zeichen seines Leidens. In der Bekrönung links Maria mit dem Kinde, rechts Georg mit dem Drachen. H. 114, Br. 51.

13. II, 31. Bl. 34ᵃ, Hij (61). Kreuz, reich mit Steinen geschmückt und mit fünf quadratischen Täfelchen. H. 134, Br. 72.

14. II, 32. Bl. 34ᵇ (62). Kreuz, noch reicher als das erste geschmückt, mit fünf quadratischen Täfelchen, auf deren unterstem zwei Apostel dargestellt sind. H. 138, Br. 74. Abbildung S. 211.

15. II, 33. Bl. 35ᵃ (63). Kruzifix auf einem runden, mit Delphinen verzierten Sockel. H. 156, Br. 85.

16. III, 1. Bl. 36ᵃ (64) = Hirth 67. Maria mit Kind, der h. Barbara und Katharina, auf einem geschweiften, mit Fratzen geschmückten Sockel. H. 135, Br. 100.

17. IV, 1. Bl. 41ᵃ (73). Brustbild des h. Joachim, an dem mit Delphinen verzierten Sockel das Brandenburger Wappen. H. 134, Br. 72.

18. IV, 3. Bl. 42a (75). Kasten, auf der Vorderseite von links nach rechts Andreas, Petrus, Christus, Johannes, Paulus. H. 64, Br. 99.

19. IV, 4. Bl. 42b (76). Johannes der Täufer zwischen zwei Säulen sitzend, neben ihm links der h. Moritz, rechts die h. Ursula. In der reichen Bekrönung Maria mit dem Kind, zu ihren Seiten Barbara und Katharina. H. 156, Br. 72 (= Heller, Cranach S. 167, Nr. 88 (229). Schuchardt II, 227 Nr. 81).

20. IV, 6. Bl. 43b (78). Brustbild eines bärtigen gekrönten Mannes, darunter Kugelfüsse. H. 121, Br. 72.

21. IV, 12. Bl. 46b (84) = Hirth 78. Kasten mit schuppigem Dache, gehalten von zwei Gepanzerten. H. 64, Br. 82.

22. VI, 1. Bl. 56b (102). Der h. Moritz, Halbfigur nach links. H. 120, Br. 73.

23. VI, 3. Bl. 57b (104) = Hirth 23. Der h. Erasmus, Halbfigur. H. 156, Br. 68.

24. VI, 6. Blatt 59a, Miij (107) = Hirth 31. Arm als Behälter eines Knochens, die Hand in eisernem Handschuh. H. 158, Br. 50.

25. VI, 9. Bl. 60b (110) = Hirth 30. Arm als Behälter von mehreren Knochen, die Hand hält ein Schwert. H. 154, Br. 51.

26. VI, 10. Bl. 61a (111) = Hirth 15. Monstranz mit einem Knochen in der Mitte, um den ein Band lose gewunden ist, links der Engel Gabriel, rechts Maria (Verkündigung), ganz am Rande links Katharina, rechts Barbara. In der Bekrönung Christus als Schmerzensmann. H. 156, Br. 50.

27. VI, 19. Bl. 65b links (120). Ein h. Papst (Fabian) auf hohem, mit Widderköpfen geschmücktem Sockel. H. 157, Br. 51.

28. VI, 42. Bl. 75b (143) = Hirth 6, Schwert in reich verzierter Scheide. H. 157, Br. 44½.

29. VI, 43. Bl. 76a, Pij (144). Ein h. Bischof (Friedrich) mit dem Schwert in der Rechten, dem Krummstab in der Linken. Am Sockel das sächsische Wappen mit den Kurschwertern. H. 157, Br. 56.

30. VI, 44. Bl. 76b (145) = Hirth 74. Der h. Victor, gepanzert, barhäuptig, in der Rechten das Schwert, in der Linken die Lanze mit kurzem Wimpel. H. 152, Br. 50.

31. VI, 45. Bl. 77^{a}, Piij (146) = Hirth 55. Brustbild eines bartlosen Mannes mit reichem, gelocktem Haar. H. 92, Br. 61.

32. VI, 47. Bl. 78^{a} (148) = Hirth 22. Brustbild des h. Ignaz nach rechts, vor seiner Brust das Monogramm Christi. H. 133, Br. 73.

33. VI, 49. Bl. 79^{b} (150) = Hirth 65. Sarg, ringsum mit gekerbten Kugeln verziert, im Innern eine Kinderleiche. H. 79, Br. 101.

34. VI, 50. Bl. 80^{a} oben (151) = Hirth 79. Kasten mit gerundetem Deckel, von zwei Seiten sichtbar, mit drei gekerbten Kugeln als Füssen und wenig Rankenschmuck. H. 63$^{1}/_{2}$, Br. 105.

35. VI, 52. Bl. 80^{b} (153). Kasten mit vorspringenden Eckpfeilern, von zwei Seiten sichtbar. Vorn vier männliche Heilige unter spitzbogigen Arkaden, oben an den Ecken auf dem Sims drei männliche Brustbilder (links Moses), auf der Spitze ein Engel mit einem Schild. H. 103, Br. 93.

36. VII, 5. Bl. 85^{a} (159). Der h. Antonius. H. 156, Br. 50.

37. VII, 12. Bl. 88^{a}, Rij, links (166). Ein Chorhemd (Alba des h. Ulrich) an einer Stange hängend. H. 154, Br. 65.

38. VIII, 2. Bl. 96^{b} (186) = Hirth 64. Sarg von zwei Seiten gesehen, im Innern ein Totengerippe, oben auf dem Sims Engel mit Wappen, der Deckel auf der Schmalseite von kleeblattförmigem Durchschnitt. H. 78, Br. 132.

39. VIII, 3. Bl. 97^{a} (187) = Hirth 61. Die h. Martha, Brustbild ganz von vorn, mit dem Weihwedel in der Linken, zu ihrer Rechten der Drache. H. 128, Br. 91.

40. VIII, 10. Bl. 99^{b} (194). Arm als Knochenbehälter; die Hand hält einen Pfeil. H. 153, Br. 50.

41. VIII, 39. Bl. 111^{b} (223). Schlauchartiges Gefäss (Glas der 11 000 Jungfrauen). H. 81$^{1}/_{2}$, Br. 65.

42. IX, 7. Bl. 118^{a}, Yij (231) = Hirth 80. Polygonales Kästchen mit abgeschrägtem Deckel, an der Vorderseite unten ein Mann auf einem Fisch. H. 71, Br. 76.

43. Bl. 120^{b} (236) = Hirth 87. Grosses Wappen des Kardinals Albrecht von Brandenburg. H. 163, Br. 104.

44. Bl. 121^{a} (237) = Hirth 86. Grosses Wappen des Erzbischofs Ernst von Magdeburg. H. 161, Br. 103.

Unter den von Georg Hirth im 13. Bändchen seiner Liebhaber-Bibliothek veröffentlichten Holzschnitten aus dem Hallischen Heiligtumsbuche sind folgende 25 vom Pseudogrünewald:

3. 5. 6. 7. 10. 14. 15. 16. 18. 22. 23. 30. 31. 55. 61. 64. 65. 67. 74. 78. 79. 80. 81. 86. 87.

Es darf als sicher gelten, dass die 44 Holzschnitte im Hallischen Heiligtumsbuche, die nicht auf Wolf Traut zurückgehen, sämtlich von ein und derselben Hand gezeichnet sind. Ich habe bisher nur behauptet, dass der Zeichner der Pseudogrünewald sei, aber noch keinen Beweis dafür vorgebracht. Das soll jetzt geschehen.

Die 44 Holzschnitte sind wahrscheinlich erst im letzten Viertel des Jahres 1520 gezeichnet worden (vergl. S. 181—183). Sind sie vom Pseudogrünewald, so müssen sie im Stil mit dessen Tafelbildern übereinstimmen, die um diese Zeit, sagen wir in den Jahren 1519—21, entstanden sind. In Betracht kämen also hierbei vor allem die Bilder der zweiten Gruppe.

Ein gewichtiges Wort wird hier zunächst die Ornamentik zu sprechen haben. In der That sind diese 44 Holzschnitte eine wahre Musterkarte aller der Ornamentformen, die auf den Bildern des Pseudogrünewald vorkommen. Es sind dieselben Steine in derselben elliptischen Fassung von denselben vier Perlen umgeben, die auf den Borten oder der Spitze der Mitren, den Borten und Schliessen der Bischofsmäntel immer wiederkehren, es ist dieselbe hörnerartige Verzierung an der Schliesse des Mantels, dieselbe Grundform des Krummstabes, wie sich alles das auf dem Pflockschen Altar in Annaberg (Valentin und Petrus), dem Rosenkranzbild und dem h. Wilibald in Bamberg findet. Man vergleiche z. B. folgende Holzschnitte (ich ordne sie nach ihrer Wichtigkeit): Hirth 23. 7. 3; ferner nicht bei Hirth: die drei Kreuze II, 31. 32. 33. Bl. 34ª. 34ᵇ. 35ª; den h. Papst (Fabian) VI, 19. Bl. 65ᵇ links; den h. Friedrich VI, 43. Bl. 76ª (Papst Leo auf dem Bamberger Rosenkranzbild hat ganz dieselbe Mantelborte!).

Ich verweise ferner auf die Heiligenscheine. Man betrachte den h. Ignaz, Hirth 22; den h. Joachim IV, 1. Bl. 41ª; den h. Moritz VI, 1. Bl. 56ᵇ; den h. Antonius VII, 5. Bl. 85ª. Diese Heiligenscheine sind von derselben Art, wie auf den Bildern der vierten Gruppe, nur dass die Holzschnitte anstatt zweier konzentrischer Kreise deren 4—5 haben. Die Namen sind in denselben Antiquamajuskeln geschrieben,

und der Zwischenraum zwischen ihnen ist in derselben Weise mit Ornamenten ausgefüllt, wie auf den Bildern.

Das Kapitäl der Säule auf dem Wilibaldsbild in Bamberg finden wir mit derselben Ausschweifung der Deckplatte und demselben perspektivischen Fehler bei Hirth 16 und auf IV, 4. Bl. 42[b] (Johannes d. T. mit Georg und Ursula) und dieselben Voluten des Kapitäls bei Hirth 15.

Besonders wichtig ist der Holzschnitt Hirth 67 (III, 1. Bl. 36[a]), Maria mit dem Kind, Barbara und Katharina. Die Menschenfratze, die am Sockel, besonders deutlich vorn in der Mitte, angebracht ist, ist nichts anderes als eine Weiterbildung des Fratze in der Fruchtschnur auf dem h. Sebald des Pflockschen Altars, Haar und Mieder der h. Barbara mit der eigenartigen Ärmelform findet sich genau so bei der h. Barbara, der aufgenommene Rock bei der h. Dorothea in Annaberg. Bei der h. Katharina sehen wir, wie vorn am enganliegenden Ärmel noch ein weiter Überärmel befestigt ist, der sackartig herabhängt. Diese ungewöhnliche Mode finden wir auf dem Rosenkranzbild in Bamberg gleichfalls bei der h. Katharina, die in derselben Weise wie auf dem Holzschnitt die Linke auf das grosse Radbruchstück vor ihr legt und ganz dasselbe lange Schwert hat. Denselben schneckenförmigen Schmuck, der das Ohr der Barbara bedeckt, hat auf dem Bamberger Bilde die h. Magdalena, und die Kronen der drei Frauen entsprechen genau den Kronen der heiligen Frauen dort und der h. Barbara in Annaberg. Die Übereinstimmungen gerade zwischen diesem Holzschnitt und den erwähnten Bildern sind derartig, dass sie nur durch die Annahme eines gemeinsamen Urhebers, nicht aber durch Zufall erklärt werden können. Schon auf Grund dieses einen Holzschnittes müssten die 43 übrigen dem Pseudogrünewald zugeschrieben werden.

Der Kopf der Maria in Profil auf Hirth 10 (I, 10. Bl. 7[b]) ist ganz derselbe, wie der Kopf der zum Himmel emporschwebenden Maria auf dem Mittelbild des Pflockschen Altars.

Der h. Ignaz, Hirth 22 (VI, 47. Bl. 78[a]) hat im Gesichtsschnitt, namentlich in der Form der grossen überhängenden Nase und des Unterkiefers die grösste Ähnlichkeit mit dem h. Wilibald in Bamberg.

Ferner erinnert der langbärtige Kopf auf Hirth 7 (I, 5. Bl. 4[b]) stark an den mit dem Turban Bekleideten hinter Johannes dem Täufer auf dem Bamberger Rosenkranz (linke obere Reihe) und der Kopf Hirth 55 (VI, 45. Bl. 77[a]) an den des h. Chrysostomus in München und den des h. Stephan in Aschaffenburg.

Auf der Beweinung Christi Hirth 16 (I, 28. Bl. 16[a]) hat Magdalena wieder den von den Bildern her bekannten Schulterumhang, die Ärmel mit Puffen, die Haube mit der Schnecke, auf die ich schon hingewiesen habe (vergl. auf dem Rosenkranz in Bamberg die h. Magdalena); Johannes hat den Kopf des h. Stephan in Aschaffenburg.

Auf dem Holzschnitt IV, 4. Bl. 42[b], Johannes der Täufer mit Moritz und Ursula (nicht bei Hirth = Schuchardt II, 227, Nr. 81), entspricht Johannes vollkommen dem des Bamberger Rosenkranzbildes.

Diese Beispiele mögen genügen zum Beweis, dass der zweite Zeichner am Hallischen Heiligtumsbuche der Maler der Bilder in Bamberg und Annaberg, somit der Pseudogrünewald ist. Die Übereinstimmung zwischen den Holzschnitten und den Tafelbildern würde noch viel grösser sein, wenn der Zeichner nicht an bestimmte Vorlagen gebunden gewesen wäre (obwohl er sich immerhin grosse Freiheiten ihnen gegenüber erlaubt zu haben scheint).

Die 44 Holzschnitte im Hallischen Heiligtumsbuche sind aber nicht die einzigen, zu denen unser Künstler die Zeichnungen geliefert hat. Eine Menge anderer rührt von ihm her, von denen ich jedoch hier nur wenige anführe und noch weniger genauer bespreche, da ich seine gesamte Thätigkeit für den Holzschnitt in einem späteren Teile dieser Studien ausführlich zu behandeln gedenke.

An die 44 im Hallischen Heiligtumsbuche enthaltenen Holzschnitte muss zunächst einer angeschlossen werden, der auf jeden Fall ursprünglich das Titelblatt zum Heiligtumsbuch bilden sollte, aber dann verworfen worden ist. Er befindet sich in der Kupferstichsammlung in Gotha; sonst habe ich ihn nirgends gefunden. Mit Ausnahme des oberen Teiles ist die Darstellung so ziemlich dieselbe, wie auf dem Titelholzschnitt im Buche: Kardinal Albrecht und Erzbischof Ernst halten das Modell der Stiftskirche, hinter ihnen stehen ihre Schutzheiligen Johannes der Evangelist und Thomas. Über der Kirche ist die Himmelfahrt der Magdalena dargestellt. H. 158, Br. 101.

Es war also hier auf die beiden anderen Schutzheiligen der Stiftskirche, Moritz und Erasmus, von denen Moritz der Vorrang gebührte, keine Rücksicht genommen. Man könnte daraus schliessen, dass die Reliquien anfangs in der Kapelle der h. Magdalena auf der Moritzburg ausgestellt werden sollten und dass der Kardinal Albrecht vielleicht mit

dem Bau der Stiftskirche noch gar nicht begonnen hatte, als dies erste Titelblatt gezeichnet wurde.

Kurz erwähnen will ich hier nur, dass auch die grosse Krönung der Maria, die bisher unbedenklich Lucas Cranach d. Ä. zugeschrieben worden ist (L. 50), vom Pseudogrünewald gezeichnet ist, aber mindestens zwei Jahre später, als die Holzschnitte des Hallischen Heiligtumsbuchs. Es ist hier nicht der Ort, dies näher zu begründen.

Am wichtigsten aber ist seine Thätigkeit für Leipziger und Wittenberger Drucker. Eine Anzahl der schönsten

Titeleinfassungen

rührt von ihm her. Ich greife hier zunächst nur diejenigen heraus, die zur Ermittelung seiner Persönlichkeit dienen können. Die meisten sind aufs genaueste von A. von Dommer in seinen „Lutherdrucken auf der Hamburger Stadtbibliothek" (Leipzig, Grunow, 1888) beschrieben, einige in Butschs Bücherornamentik der Renaissance (1. Band, Leipzig 1878) nachgebildet. Ich bespreche sie nicht nach der chronologischen Reihenfolge, sondern nach ihren formalen Zusammenhängen. Die Holzschnitte des Hallischen Heiligtumsbuchs ziehe ich dabei immer zum Vergleich mit heran.

1. Titeleinfassung mit dem Klausner und der Nonne, das Schriftfeld oben abgerundet.

v. Dommer, S. 238, Nr. 77. Nachbildung bei Butsch, Tafel 90. Nachweisbar zuerst 1520 in Drucken Melchior Lotters in Wittenberg (nicht Johann Grunenbergs, wie Butsch im Text S. 57 fälschlich sagt).

Charakteristisch ist vor allem die Form der Blätter. Sie sind gelappt, meist fünffach, aber nicht rein naturalistisch gebildet, sondern plastisch stilisiert, die Mitte jedes einzelnen Lappens meist stark herausgetrieben, wie in der Metalltechnik, und zwar ganz in der Art, wie bei den Fruchtschnüren auf den vier Flügelbildern des Pflockschen Altars. Die Spitzen sind in der Regel ausgekerbt. Man betrachte hier vor allem die beiden grossen Blätter, die aus den Füllhörnern herauskommen, und vergleiche dazu das grosse Blatt am Schaft der Monstranz im Hallischen Heiligtumsbuch, Hirth 15 (VI, 10. Bl. 61[a]).

Äusserst kennzeichnend ist unten in der Mitte die menschliche Fratze, die in Blattwerk ausläuft. Wir haben sie genau so schon kennen gelernt; man vergleiche nur im Heiligtumsbuch: Hirth 67 (III, 1.

Bl. 36), 23 (VI, 3. Bl. 67b), II, 32. Bl. 34b (Abbildung S. 211) und die Fruchtschnur auf dem Bilde des h. Sebald am Pflockschen Altar.

Aus dem Fruchtkorb oben und den beiden Füllhörnern unten quellen hinter den grossen Blättern Weintrauben und Birnen hervor, auch ein vereinzelter Apfel ist dazwischen; ebenso hinter der Fratze. Genau so finden wir dies bei den vier Fruchtschnüren des Pflockschen Altars.

Das linke Füllhorn ist mit einem durchbrochenen Bande verziert, ebenso wie der Schaft der beiden Säulen im Heiligtumsbuch IV, 4. Bl. 42b (Johannes d. T. mit Moriz und Ursula). Hierzu vergleiche man die durchbrochenen Bänder, die sich um die Fruchtschnüre auf zwei Flügelbildern des Pflockschen Altars (Valentin und Barbara) winden. Die Nonne hat fast dieselbe Gesichtsbildung (man vergleiche namentlich die Nase!), wie die drei Frauen, und ganz dieselbe Beinstellung, wie die h. Katharina im Heiligtumsbuche Hirth 67 (III, 1. Bl. 36a).

2. Titeleinfassung mit dem dicken Mann mit Flasche und Schöpflöffel und dem gehörnten Wilden, das Schriftfeld oben gerundet.

v. Dommer, S. 239, Nr. 78. Nachbildung bei Butsch, Tafel 91. In Drucken von Melch. Lotter in Wittenberg (nicht Joh. Grunenberg, wie Butsch, Text S. 57, irrtümlich sagt). Obwohl die mir bekannten Drucke, in denen sich die Einfassung zuerst findet, dem Jahre 1521 angehören, scheint es doch, als sei auch dieser Holzschnitt schon 1520 verwendet worden.

Ein Beweis, dass diese Einfassung von derselben Hand gezeichnet ist, wie die erste, ist völlig unnötig, ein flüchtiger Blick auf beide entscheidet hier schon. Ausserdem haben beide ganz dieselbe Grösse. Dieselbe Menschenfratze, die auf jener ganz von vorn zu sehen ist, ist hier von der Seite dargestellt (auf der linken Randleiste).

Es ist selbstverständlich, dass auch diese zweite Einfassung vom Zeichner der 44 Holzschnitte des Heiligtumsbuchs sein muss; es bedürfte dazu eigentlich keines neuen Beweises. Da man aber bei derartigen stilistischen Untersuchungen mit den Beweismitteln eher zu verschwenderisch, als zu sparsam umgehen soll, führe ich noch einige Übereinstimmungen mit dem Heiligtumsbuch an.

Das Ungetüm unten rechts mit dem weiblichen Antlitz und den weiblichen Brüsten hat Flügel, die mit einem halben Vogelkopf beginnen und in Blattwerk auslaufen. Ganz dieselben Vogelköpfe finden wir auf

Hirth 23 (VI, 3. Bl. 67^b) und II, 32. Bl. 34^b (Abbildung S. 211). Ausserdem sind zu dieser Flügelform noch zu vergleichen IV, 3. Bl. 42^a (Kasten) und IV, 4. Bl. 42^b (Johannes der Täufer). Die schneckenförmigen Ansätze an den Flügeln gleichen dem Kopfschmucke der Frauen auf Holzschnitten und Bildern, auf den ich schon hingewiesen habe (vergl. z. B. Hirth 67, h. Barbara, und das Rosenkranzbild in Bamberg).

3. Titeleinfassung mit den zwei in der oberen Leiste zusammengebundenen Füllhörnern, aus denen Vögel fliegen.

Vergl. die Abbildung S. 205. v. Dommer, S. 246 Nr. 91. 1520 in Drucken von Melch. Lotter in Leipzig.

Diese dritte Einfassung ist der zweiten äusserst verwandt. An Stelle der halb menschlichen Bildungen in der Fussleiste dort sind hier rein tierische Bildungen getreten. Wie dort sind die langen, molchähnlichen Leiber steil in die Höhe gestreckt und füllen fast die ganze Seitenleiste aus, unterbrochen von Blätterwerk und menschlichen Fratzen, von denen die ganz von der Seite dargestellte in der rechten Leiste der in der zweiten Einfassung rechts fast genau entspricht. In der Behandlung der Ranken und Blätter ist nicht der geringste Unterschied zu bemerken.

4. Titeleinfassung mit dem Fruchtkorb oben und dem Schild mit den verschlungenen Buchstaben M L (= Melch. Lotter) unten.

Vergl. die Abbildung S. 206*). v. Dommer, S. 246, Nr. 91, Anmerkung. In Drucken Melch. Lotters in Leipzig. Der mir vorliegende Druck ist von 1522, aber die Einfassung ist wohl schon früher verwendet worden.

Den Fruchtkorb kennen wir schon von der ersten Einfassung, den Schild von der zweiten. In der Behandlung des Ranken- und Blätterwerks, mit dem der Rahmen angefüllt ist, herrscht völlige Übereinstimmung mit den drei ersten Einfassungen**).

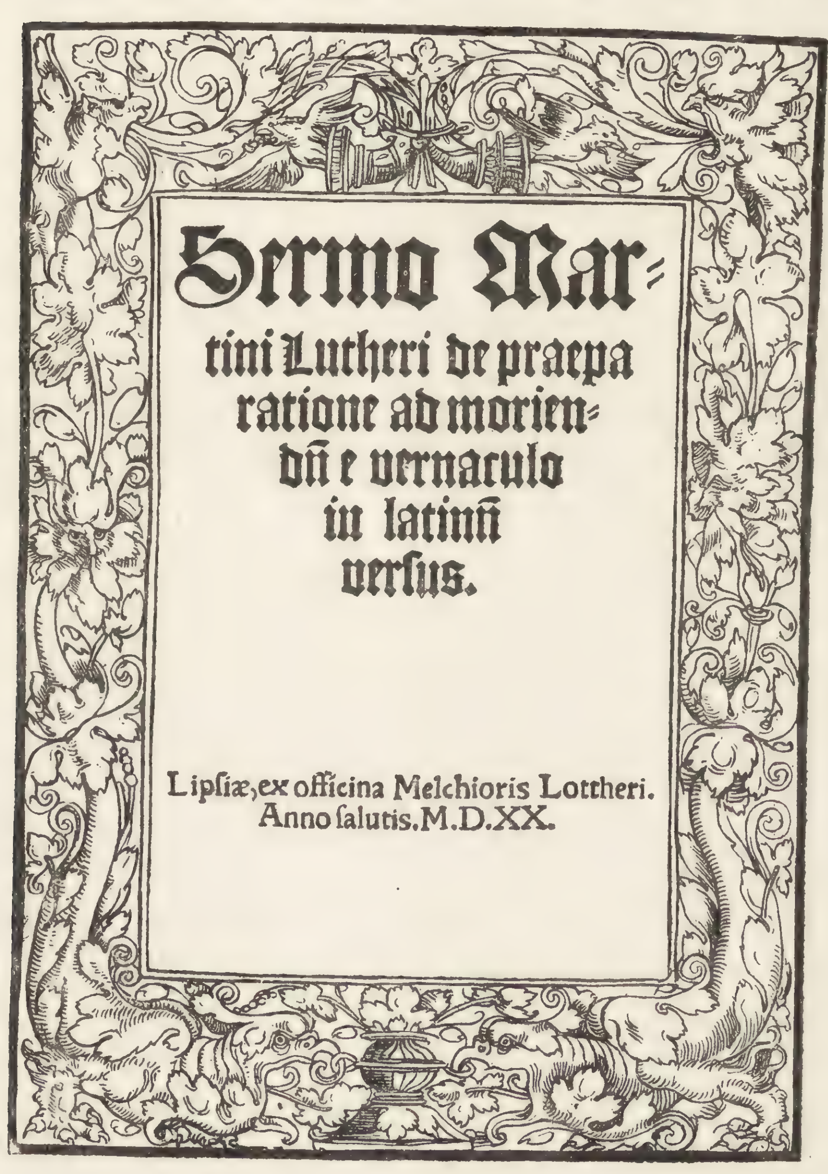
5. Titeleinfassung mit dem bärtigen Alten, auf dessen Buckel ein Eichhörnchen sitzt, und dem von Bienen umschwärmten nackten Trinker. In der Kopfleiste das Wappen mit

---

*) Auf der vorletzten Zeile des Titels ist bei der Retouche aus Versehen das l von laude beseitigt worden.

**) Eine Titeleinfassung für Klein-Oktav, ebenfalls in Drucken der Lotterschen Offizin in Leipzig, und in derselben Weise gezeichnet, übergehe ich hier, weil sie erst in späterer Zeit vorkommt.

den Kurschwertern, in der Fussleiste das Wappen der Stadt Wittenberg. Vergl. die Abbildung S. 207. v. Dommer, S. 235, Nr. 70 A;

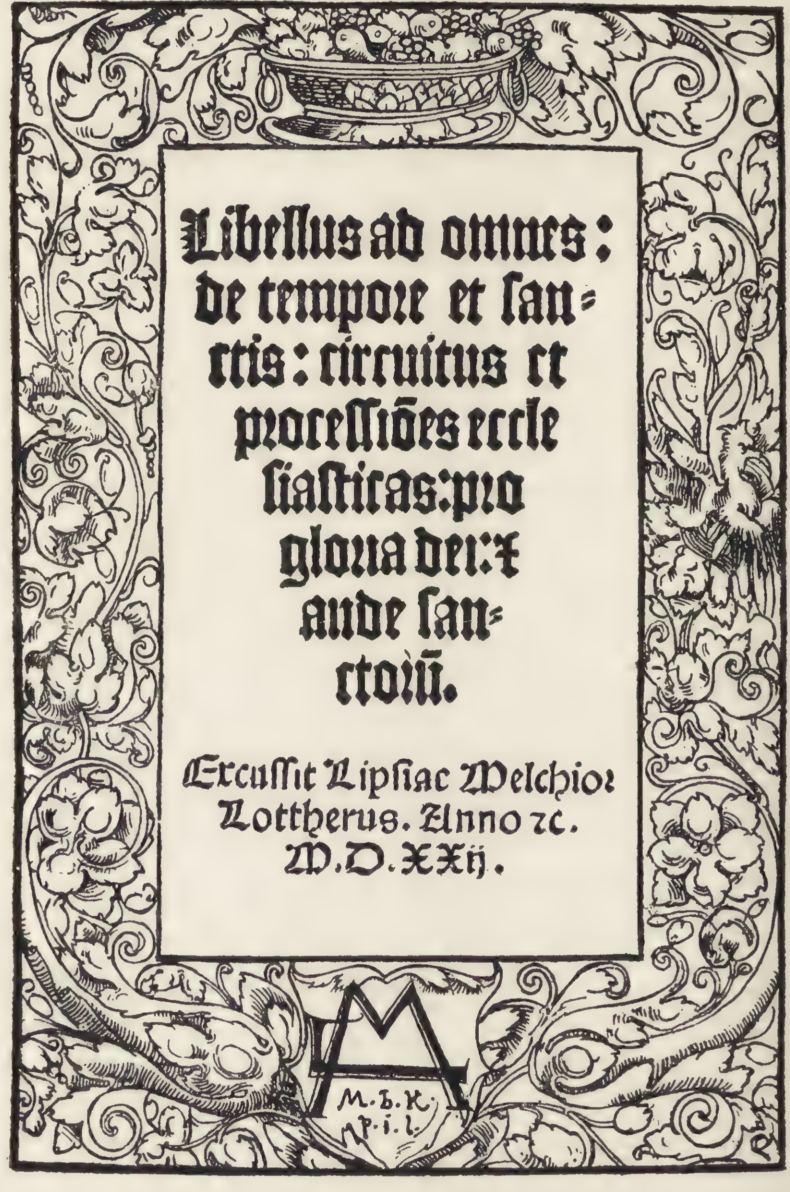


Sermo Mar=
tini Lutheri de praepa
ratione ad morien=
dū e vernaculo
in latinū
verſus.

Lipſiæ, ex officina Melchioris Lottheri.
Anno ſalutis. M.D.XX.

Titeleinfassung Nr 3.
Leipzig, Melchior Lotter.

Butsch, Text S. 57. Zuerst 1520 in Drucken Joh. Grunenbergs in Wittenberg.



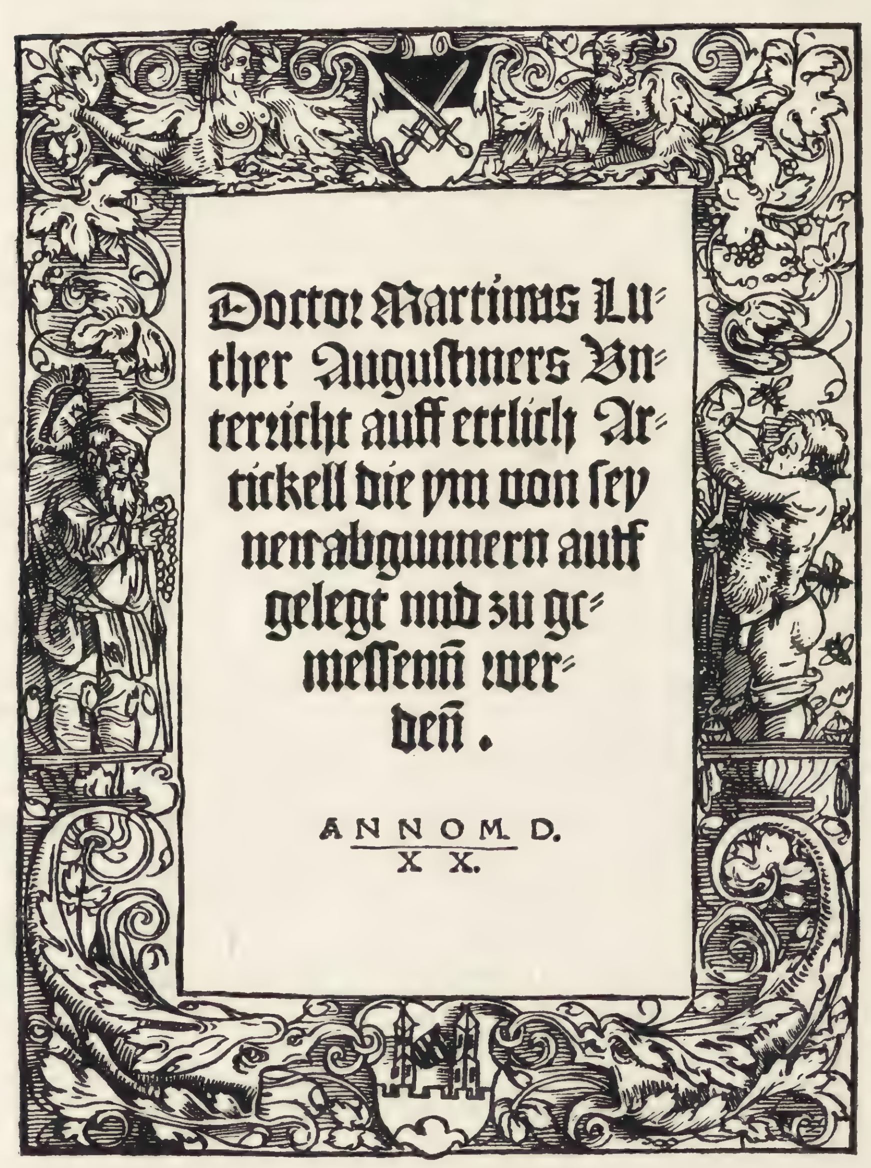
Libellus ad omnes: de tempore et san=
ctis: circuitus et
processiões eccle
siasticas: pro
gloria dei: &
laude san=
ctorū.

Excussit Lipsiae Melchior
Lottherus. Anno &c.
M.D.XXij.

M.L.K.
p.i.l.

Titeleinfassung Nr. 4.
Leipzig, Melchior Lotter.

Diese Einfassung steht in der Mitte zwischen der dritten und vierten. Die beiden Ungetüme unten haben denselben geöffneten Rachen,



Doctor Martinus Lu-
ther Augustiners Vn-
terricht auff etlich Ar-
tickell die ym von sey
nen abgunnern auff
gelegt vnd zu ge-
messeñ wer-
deñ.

ANNO M. D.
X X.

Titeleinfassung Nr. 5.
Wittenberg, Joh. Grunenberg.

wie die auf Nr. 3, aber anstatt der Beine eine Art Fischleib, der in derselben Weise in einer Blätterquaste verläuft, wie die beiden dicken Ranken unten auf Nr. 4. Während die Behandlung wieder durchaus der der vier ersten Einfassungen gleicht, weicht die fünfte von diesen dadurch ab, dass der Grund nicht weiss gelassen, sondern in der Hauptsache horizontal gestrichelt ist.

Noch bemerken muss ich, dass es von dieser Einfassung einen zweiten Zustand giebt, in dem der obere Schild völlig weiss ist und im unteren das sächsische Wappen mit dem Rautenkranz fehlt (= v. Dommer, S. 235, Nr. 70 B). Diese Veränderungen wurden innerhalb des Jahres 1522 am Holzstock vorgenommen. Es giebt also Drucke von 1522, die noch die Einfassung im ersten Zustande, und ebenso welche aus demselben Jahre, die sie im zweiten Zustande haben.

Hier folgen am besten zwei Titeleinfassungen mit schwarzem Grunde, nämlich:

6. Titeleinfassung mit dem Wittenberger Stadtwappen oben, dem von zwei Männnern gehaltenen Schild mit dem Buchdruckerzeichen Melchior Lotters d. J. (einer sich um ein Kreuz windenden Schlange) unten und den auf Tieren mit menschlichen Gesichtern reitenden Knäbchen in den Seitenleisten.

Vergl. die Abbildung S. 209. v. Dommer, S. 237, Nr. 75 A.

7. Titeleinfassung mit dem nackten schlafenden Zecher oben, dem von zwei Männern gehaltenen Schild mit dem Buchdruckerzeichen Melchior Lotters d. J. unten, dem Schalmeibläser links und dem dicken Trinker rechts.

v. Dommer, S. 237, Nr. 76. Vergleiche Butsch Tafel 92, wo jedoch nicht das Urbild, sondern ein ziemlich geringer Nachschnitt nachgebildet ist.

Beide Einfassungen kommen zuerst 1520 in Drucken Melch. Lotters d. J. in Wittenberg vor (Butsch, Text S. 59, hält irrtümlich G. Rhau für den Drucker). Sie sind, soweit ich dies bis jetzt verfolgen kann, die einzigen Titeleinfassungen des Pseudogrünewald, auf denen sich die Zeichnung von schwarzem Grunde abhebt. Von Nr. 7 habe ich bisher nur sehr unreine und unscharfe Drucke ohne tiefe Schwärzen im Grunde gesehen, während es von Nr. 6 recht schöne scharfe giebt.

Dass beide Einfassungen von derselben Hand sind, bedarf keines besonderen Beweises. Auch ein ungeübtes Auge erkennt das sofort.



Titeleinfassung Nr. 6.
Wittenberg, Melch. Lotter d. J.

Beide sind in ihrer gesamten Erscheinung und einer Menge stilistischer Einzelheiten einander ebenso verwandt, wie die beiden ersten Titeleinfassungen mit dem oben abgerundeten Schriftfelde.

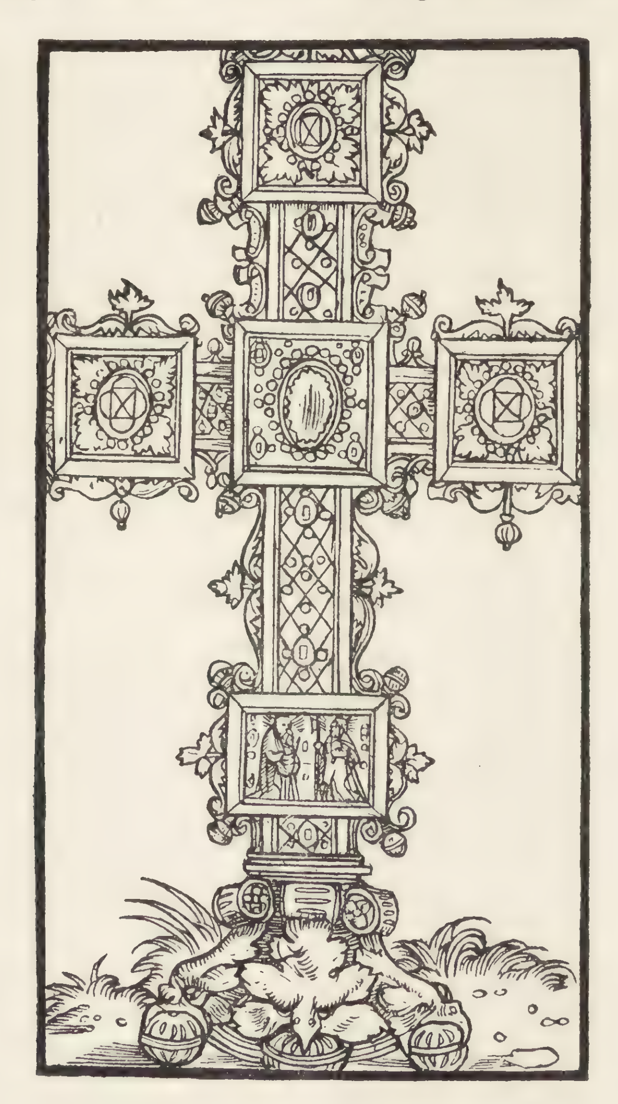
Nicht auf den ersten Blick erkennbar ist jedoch die Übereinstimmung mit den fünf ersten Einfassungen. Daran ist allein der schwarze Grund schuld. Man braucht ihn nur zuzudecken, und die Verwandtschaft mit jenen ist sofort da. Ich will nur auf die wichtigsten Übereinstimmungen hinweisen.

Auf der sechsten Einfassung ist, um vom Äusserlichsten anzufangen, das Wittenberger Stadtwappen im oberen Schild genau so gezeichnet wie das auf der fünften Einfassung. Wie dort ist auch hier an den oberen Ecken der Schildrand eingerollt. Am linken und rechten Rande des Schildes in der Mitte sind Ringe angebracht, durch die, ähnlich wie auf der fünften Einfassung oben und unten, die in Ranken auslaufenden Flügel der beiden halb menschlichen Wesen hindurchgesteckt sind (man vergleiche auch in der dritten Einfassung unten die beiden Ungetüme, die mit ihren spiralförmig eingerollten Schnäbeln an Ringen hängen, es ist ganz dasselbe Motiv!). Diese beiden Wesen haben nun in ihrer ganzen Erfindung so unverkennbare Ähnlichkeit mit denen auf der fünften Einfassung (man beachte nur die aus Blättern bestehenden Flügel und den in einem Blätterbüschel endigenden Schwanz), dass sie von derselben Hand gezeichnet sein müssen. Ein vortreffliches Kennzeichen ist der Vogel ganz oben in der linken Leiste mit dem weitgeöffneten Schnabel, aus dem eine lange, haarscharfe, mit einem Widerhaken versehene Zunge herausragt. Man vergleiche die Vögel auf der dritten Einfassung oben und auf der vierten rechts, wo allerdings diese Zunge nicht immer deutlich erkennbar ist.

Links unten in der Ecke an dem Sockel befinden sich drei Vogelköpfe, die in Blätter auslaufen, einer von vorn, zwei im Profil; es sind dieselben, wie im Heiligtumsbuche Hirth 23 (VI, 3. Bl. 67^{b}) und am Fuss des Kreuzes II, 32. Bl. 34^{b} (man vergleiche die Abbildung S. 211). Der Kopf des Centauren auf der rechten Leiste mit der hervorgetriebenen Stirn findet sich sehr ähnlich am Sockel auf Hirth 67 bei den im Profil gesehenen Fratzen.

Bei der siebenten Einfassung brauche ich nur auf einiges Wenige aufmerksam zu machen, da ja der Zusammenhang mit den fünf ersten Einfassungen und dem Hallischen Heiligtumsbuche schon durch die eben besprochene sechste Einfassung vermittelt ist. Die vier Männer

oben haben an ihrem Brustharnisch dieselben langen, lanzettförmigen Streifen hängen, aus denen der Schurz des gehörnten Wilden auf der



Aus dem Hallischen Heiligtumsbuch.
(II, 32. Blatt 34 b)

zweiten Einfassung besteht. Auch die Zeichnung der Beine mit Angabe der Muskulatur ist bei ihnen ganz so wie bei diesem. Der Schalmei-

bläser links hat seine Hosen an den Knieen zerrissen, wie der Mann mit dem Eichhorn auf der fünften Einfassung. Dort finden wir auch fast dieselben Consolen wie die, auf denen hier die vier geharnischten Männer stehen. Der dicke Trinker hat in der Beinstellung, ja in den Umrisslinien des ganzen Körpers die grösste Ähnlichkeit mit dem von Bienen umschwärmten auf Nr. 5, was noch mehr zu Tage treten würde, wenn er nackt wäre, wie jener.

8. Titeleinfassung mit dem Kurwappen oben zwischen zwei halbgepanzerten Engeln und dem Wittenberger Stadtwappen unten zwischen einer Gruppe von traubenessenden und einer Gruppe von bewaffneten schlafenden Engeln.

v. Dommer, S. 234, Nr. 69 A. Zuerst 1520 in Drucken von Joh. Grunenberg in Wittenberg (Butsch, Text S. 57, mit dem frühesten Datum 1521). Im zweiten Zustand, der zuerst 1523 vorkommt, ist der Schild oben leer und in dem unteren fehlt das Wappen mit dem Rautenkranz (v. Dommer, S. 234, Nr. 69 B).

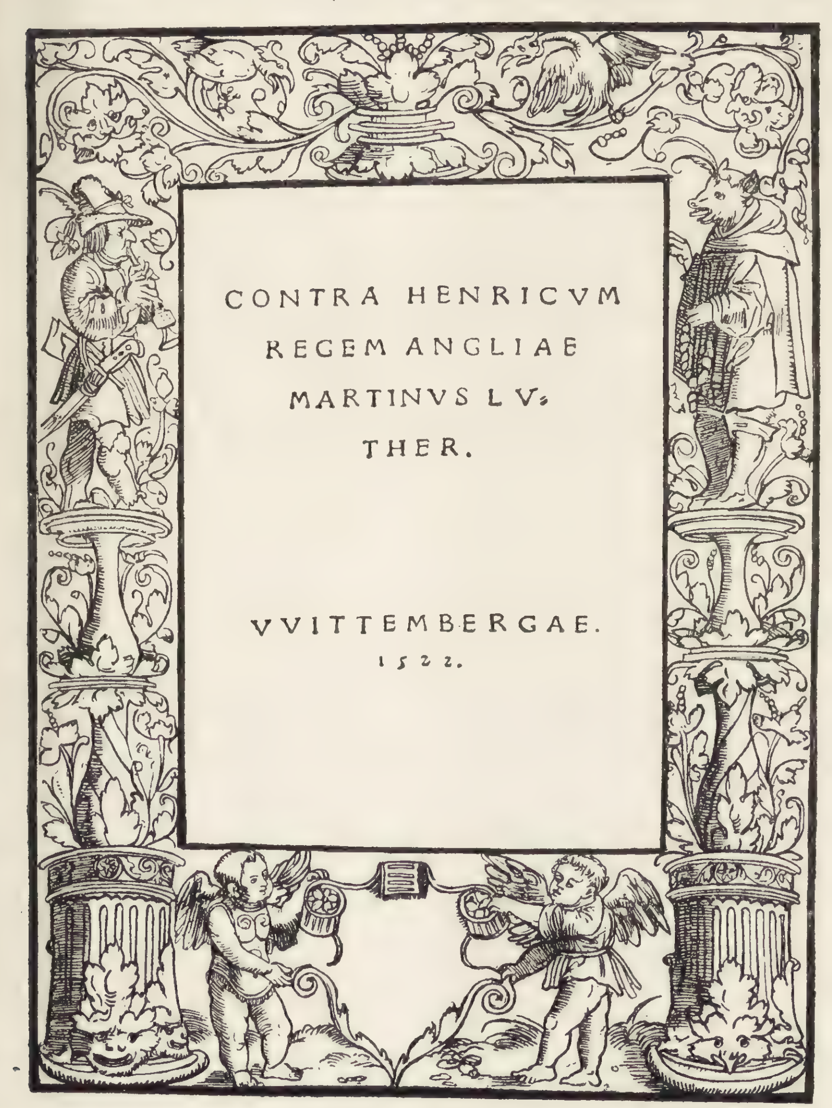
Diese Einfassung spielt für unsere Zwecke keine Rolle, ich behandle sie deshalb nur kurz. Sie ist ziemlich roh geschnitten. Das Messer des Holzschneiders hat viele Feinheiten der ursprünglichen Zeichnung, besonders bei den Engeln, zerstört. Sieht man darüber hinweg und betrachtet man alle Einzelheiten der Zeichnung Strich für Strich, so erkennt man auch hier bald die Hand desselben Künstlers, von dem die schon besprochenen Einfassungen herrühren. Die Art, wie die Disteln und die Zweige vom Weinstock gezeichnet sind, lässt gar keinen Zweifel übrig.

9. Titeleinfassung mit den beiden hohen Kandelabern, auf denen links ein Schalmeibläser, rechts ein als Mönch mit kurzem Mantel bekleideter Wolf steht. Unten zwei Engel mit einem leeren Schilde.

Vergl. die Abbildung S. 213. v. Dommer, S. 236, Nr. 73. In Drucken von Joh. Grunenberg in Wittenberg, bis jetzt zuerst 1522 nachgewiesen, aber jedenfalls schon früher verwandt.

Der Engel links hat denselben enganliegenden Brustharnisch, wie die vier Männer auf der siebenten Einfassung oben. Gestalt und Ornamentik des Schildes entspricht der in früher genannten Einfassungen beschriebenen. Alles Blätter- und Rankenwerk, das die Kandelaber umgiebt und die Kopfleiste ausfüllt, ist in derselben Weise gezeichnet, wie früher. Die drei in Blattwerk auslaufenden Vogelköpfe am rechten

Sockel kommen fast wörtlich im Hallischen Heiligtumsbuch am Sockel des Kreuzes II, 32. Bl. 34^b (vergl. die Abbildung S. 211) vor. Die Ver-



Titeleinfassung Nr. 9.
Wittenberg, Joh. Grunenberg.

zierung des oberen Abschlusses der beiden Sockel (ein Rad zwischen Ranken) finden wir ebenso im Heiligtumsbuch Hirth 7 (I, 5. Bl. 4^b),

64 (VIII, 2. Bl. 96 b) und IV, 3. Bl. 42 a (nicht bei Hirth) als Verzierung der Kästen. Der Schalmeibläser hat dieselben zerrissenen Hosen und dieselbe Schalmei, wie der auf der siebenten Einfassung, und der Wolf hat dieselbe Beinstellung, wie der Wilde auf der zweiten. Von dem Blumenkorb oben in der Mitte finden wir einzelne Bestandteile schon in der dritten Einfassung unten in der Mitte. Die beiden Vögel, die aus den Ranken hervorwachsen, finden wir ähnlich auf der dritten, vierten und sechsten Einfassung. Auch sie haben den Schnabel weit geöffnet und eine lange Zunge mit Widerhaken, ein fast untrügliches Zeichen dafür, dass diese Einfassung derselben künstlerischen Phantasie entsprungen ist, wie z. B. die sechste. Die beiden menschlichen Fratzen links und rechts oben in der Ecke sind ganz ähnlich denen auf der dritten Einfassung in der Mitte der Seitenleisten.

10. Titeleinfassung mit der Buchdruckerpresse und dem Monogramm des Joh. Grunenberg.

v. Dommer, S. 235, Nr. 71. Sie kommt 1520 zum ersten Male in Drucken Joh. Grunenbergs in Wittenberg vor.

Sie ist allgemein bekannt und oft nachgebildet worden, z. B. von Butsch, Tafel 89, von Lippmann in seiner Ausgabe der Holzschnitte Luc. Cranachs, Text S. 16, von G. Hirth im kulturgeschichtlichen Bilderbuch auf der letzten Seite des ersten Bandes, als Titelumrahmung von Antiquariatskatalogen von Ludw. Rosenthal in München u. a.

Dass diese launige Komposition nicht von Luc. Cranach, sondern von dem zweiten Zeichner des Hallischen Heiligtumsbuches, dem Pseudogrünewald, herrührt, beweist schon die ganze technische Behandlung, namentlich die Modellierung, die durch ganz kurze feine Strichelchen erzielt ist. Es giebt keinen einzigen sicheren Holzschnitt Lucas Cranachs aus dieser Zeit, der technisch in ähnlicher Weise behandelt wäre. Der Beweis lässt sich auch hier sehr leicht zu Gunsten des Pseudogrünewald führen.

Das Gesicht des jungen Mannes mit dem lockigen, perrückenartigen Haar, der hinter dem Buchdrucker an der Presse steht, ist dasselbe, wie im Heiligtumsbuch das des h. Moritz IV, 3. Bl. 42 b und II, 22. Bl. 29 b; man vergleiche ausserdem den Kopf des Johannes auf der Verklärung Christi, Hirth 81, und auf der Beweinung Christi, Hirth 16, und den des h. Viktor, Hirth 74.

Den von Bienen umschwärmten Dicken in der linken Leiste kennen wir schon aus der wahrscheinlich gleichzeitig gezeichneten 7. Einfassung.

Dort liegt er oben auf dem Brett, mit demselben Kranz um den Kopf und denselben hölzernen Krug neben sich, den er hier in der rechten Hand hat; in der rechten Leiste aber ist er fast in derselben Kleidung, in denselben Körperformen dargestellt, wie hier. Auch dem Schalmeibläser auf derselben Einfassung ähnelt er sehr im Gesicht, und wie dieser hat er die Hosen am Knie zerrissen (man vergleiche auch die zerrissenen Hosen des Schalmeibläsers auf der neunten Einfassung). Auch mit dem Nackten auf der fünften Einfassung hat er die grösste Ähnlichkeit. Dieselben viel zu grossen Bienen, die diesen umschwärmen, umschwärmen auch ihn (wir finden sie, beiläufig bemerkt, auch auf der achten und neunten Einfassung). Auch die Vögel, die schon auf den Einfassungen Nr. 3, 4, 6 und 9 vorkamen, haben wir hier ganz ähnlich wieder. Erdboden, Bäume und Sträucher sind behandelt wie auf Hirth 16 (I, 28. Bl. 16[a]) und Hirth 81 (II, 8. Bl. 22[a]), die Luft wie auf Hirth 16. Es sind also eine Menge Übereinstimmungen, auf Grund derer wir auch diese allgemein für ein Werk Lucas Cranachs gehaltene Einfassung dem Pseudogrünewald zusprechen müssen.

Von den 10 bis jetzt besprochenen Einfassungen kommen sieben nachweislich 1520 zum ersten Male vor; eine tritt, soweit bekannt ist, erst 1521 auf, die zwei übrigen erst 1522. Aber es scheint, dass auch diese drei noch gleichzeitig mit den sieben oder wenigstens kurz nach ihnen entstanden sind, da die bei ihrem ersten Auftreten zum Teil schon sehr beschädigten Ränder eine frühere Verwendung annehmen lassen. Alle haben ein ziemlich einheitliches Gepräge, indem sie hauptsächlich Pflanzen- und Tierformen, teils getreu nach der Natur, teils in phantastischer Umbildung, und menschliche Gestalten oft in humoristischer Weise zur Anschauung bringen.

In den nun zu besprechenden Titeleinfassungen, die nach einer Pause von 2—3 Jahren entstanden sind, da sie (mit einer einzigen Ausnahme) erst in Drucken vom Jahre 1523 an vorkommen, verschwinden diese Naturformen fast ganz, und wenn sie vorkommen, sind sie noch mehr stilisiert, als früher; dagegen treten architektonische Motive in den Vordergrund, und auch die Gliederung der Einfassung erfolgt meist nach architektonischen Grundsätzen, nicht zu ihrem Vorteil. Die Phantasie des Künstlers ist dadurch gehemmt, ja geradezu in Fesseln geschlagen. Nur ab und zu durchbricht sie siegreich die engen Schranken, die sich der Künstler selbst gezogen hat.

Obwohl diese Einfassungen nun so ganz anders aussehen, als die früheren, erkennt man doch an gewissen Einzelheiten noch deutlich dieselbe Hand, die jene schuf. So namentlich an der Zeichnung der Blätter, die aber jetzt viel mehr gezackt erscheinen als früher. Es giebt freilich auch Holzschnitte unseres Künstlers, die in der Mitte zwischen der ersten und zweiten Art stehen, aber ich muss darauf verzichten, sie hier zu besprechen, da ich sie in anderem Zusammenhang in späteren Untersuchungen behandeln werde.

Ich ordne diese neuen Einfassungen wieder nicht in chronologischer Folge, sondern nach dem Grad ihrer stilistischen Übereinstimmung.

11. *Titeleinfassung mit dem Schriftfeld zwischen zwei stark hervorspringenden Pfeilern und drei Engeln als Schildhaltern darüber.*

Vergl. die Abbildung S. 217. v. Dommer, S. 240, Nr. 80. Zuerst 1523 in Drucken von *Cranach und Döring* in *Wittenberg.*

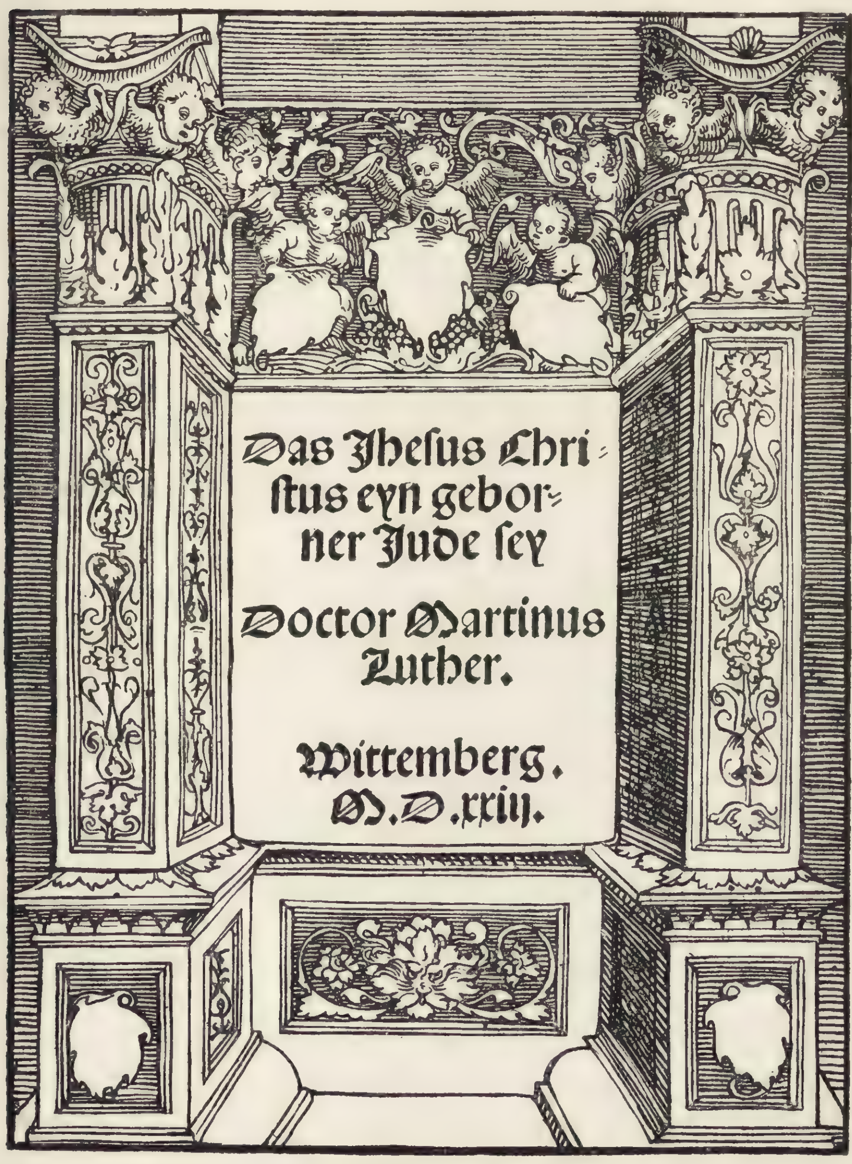
Die Männerfratze unter dem Schriftfeld erinnert sofort an die auf der ersten Einfassung, fast noch mehr an die im Hallischen Heiligtumsbuche Hirth 23 (VI, 3. Bl. 67^{b}) und 67 (III, 1. Bl. 36^{a}).

Ähnliche Ornamente wie in den Pilasterfüllungen hier finden wir z. B. im Heiligtumsbuch IV, 4. Bl. 42^{b} und auf der Mantelborte des h. Friedrich VI, 43. Bl. 76^{a}. Auch die aneinander gereihten breiten gezahnten Blätter, die die Deckplatte des Sockels schmücken, kommen dort äusserst häufig vor, z. B. auf Hirth 14. 15. 16. 18. 61. 64. 65. 81.

Das Kapitäl ist in seinem untern Teile fast genau so gestaltet, wie das der Säule auf dem Wilibaldsbild in Bamberg, ähnlich auch auf Hirth 16 (I, 28. Bl. 16^{a}). Die hoch aufsteigenden Blätter, die oben umgeschlagen sind, erinnern sehr an die am Sockel von Hirth 23 (VI, 3. Bl. 67^{b}) und, wenn man sie sich umgekehrt denkt, noch mehr an die Blätter am Fuss des Kreuzes II, 31. Bl. 34^{a}; die niedrigeren aber an Hirth 14 und 15. Der obere Teil des Kapitäls mit der ähnlich wie Stierhörner geschwungenen Deckplatte ist perspektivisch völlig verfehlt und gerade dadurch charakteristisch. Die Engelköpfe erinnern an den Kopf des Christkindes auf Hirth 10 (I, 10. Bl. 7^{b}) und 67 (III, 1. Bl. 36^{a}). Die Ranken, die den Raum über den drei schildhaltenden Engeln ausfüllen, kommen sowohl im Heiligtumsbuche wie in fast jeder der schon besprochenen Titeleinfassungen öfter vor.

12. *Titeleinfassung mit dem grossen Weinblatt als*

Träger des Schriftfeldes vor Säulen, deren Sockel mit halbmenschlichen Wesen umgeben sind.



Titeleinfassung Nr. 11.
Wittenberg, Cranach und Döring.

v. Dommer S. 236, Nr. 72A. Kommt zuerst 1521 in Drucken von Johann Grunenberg in Wittenberg vor, zunächst als Titel zum Passional Christi und Antichristi (vergl. Deutsche Drucke älterer Zeit in Nachbildungen, herausgegeben von Wilhelm Scherer, III. Berlin Grote, 1885).

Das Weinblatt hat die Form der auf der 11. Titeleinfassung verwendeten Schilde. Die Fratze oben im Gebälk ist fast dieselbe wie die unten auf der 11. Einfassung, was man allerdings nur undeutlich erkennt, da sie mit schrägen Strichlagen überdeckt ist. Die Säulen sind mit geringen Abweichungen dieselben, wie die Säule auf dem Wilibaldsbild in Bamberg. Besonders auffällig aber ist, wie sehr die hörnerartig geschweiften und perspektivisch falsch gezeichneten Abaken mit denen auf der 12. Einfassung übereinstimmen, was sich sogar auf die kleinen Verzierungen oben in der Mitte, links eine Art Schmetterling, rechts eine Muschel, erstreckt. Beide Einfassungen müssen demnach unbedingt von derselben Hand gezeichnet sein.

13. Titeleinfassung mit dem grossen Schild in der Mitte und den beiden Löwen unten in den Ecken.

v. Dommer, S. 240, Nr. 79B. (Dies ist jedoch nicht ein Nachschnitt, wie v. Dommer meint, sondern das Original). Kommt zuerst 1523 in Drucken von Cranach und Döring in Wittenberg vor.

Ich erwähne sie nur ganz kurz, da sie für unsere Frage keine Bedeutung hat und auch künstlerisch von geringerem Interesse ist. Die Herkunft von derselben Hand wie die früheren ist sicher; sie wird schon durch das Rankenwerk verbürgt.

14. Titeleinfassung: zwei Säulen, zwischen denen eine Tafel mit dem Schriftfeld steht, darüber ein hohes, mit einem Rankenornament geschmücktes Gebälk, darunter eine Männerfratze, von der nach beiden Seiten zwei in Blattwerk gehüllte Fischschwänze ausgehen.

Heiland, die Lutherdrucke der Erlanger Universitätsbibliothek, S. 63 Nr. 28; Heyer, Lutherdrucke auf der Breslauer Stadtbibliothek, im Centralblatt f. Bibliotheksw. IX (1892) S. 479 Nr. 59. Sie kommt 1523 zum ersten Male in Wittenberger Kleinoktav-Drucken vor und wird von Nickel Schirlentz, wie Joh. Grunenberg in demselben Jahr verwendet (es ist beidemale derselbe Holzstock!).

Die Säulenkapitäle stimmen in vielen Einzelheiten völlig mit denen der unter 11 und 12 besprochenen Einfassungen überein. Die Männerfratze, die Fischschwänze und die Blattranken sind bekannt aus verschiedenen früheren Einfassungen.

15. Titeleinfassung mit dem nackten Satyr und seiner Frau, jedes mit einem nackten Knäbchen zur Seite.

v. Dommer, S. 242, Nr. 83A. Abbildung in der Zeitschrift für Bücherfreunde I, 464 Fig. 2 (9. Heft, Dez. 1897). Kommt zum ersten Male 1523 in Drucken von Nickel Schirlentz in Wittenberg vor (ein Nachschnitt in demselben Jahre bei Melchior Lotter d. J.).

Diese Einfassung geniesst eine gewisse Berühmtheit. Die beiden grossen nackten Gestalten werden gewöhnlich fälschlich als Adam und Eva gedeutet, was schon deshalb nicht möglich ist, weil der bärtige Mann durch seine langen Eselsohren ganz deutlich als Satyr oder Waldmensch, oder wie man ihn sonst nennen will, gekennzeichnet ist. Der Satyr hat in der Bildung, Haltung und zeichnerischen Behandlung des Kopfes eine sehr grosse Ähnlichkeit mit Johannes dem Täufer im Hallischen Heiligtumsbuche Hirth 10 (I, 10. Bl. 7^{b}). Den Zusammenhang mit den schon besprochenen Titeleinfassungen vermittelt die grosse Blattvolute, die den ganzen untern Teil der Einfassung ausfüllt. Sie kommt mit nur geringen Abweichungen, dafür aber mit denkbar grösster Übereinstimmung in der Zeichnung der Blätter, auf der 14. Einfassung oben vor.

16. Titeleinfassung. Oben halten drei nackte Engel, die auf einem kathederartigen Bau stehen, einen Zierschild. Die beiden äusseren halten ausserdem die Enden von zwei Fruchtschnüren, deren andere Enden unten ein Engel zusammenknüpft. In jeder der beiden untern Ecken liegt ein Hirsch.

Vergl. die Abbildung S. 220. v. Dommer S. 240, Nr. 81. Diese Einfassung kommt zum ersten Male 1523 in Drucken von Cranach und Döring in Wittenberg vor.

Sie bietet nicht viel Einzelheiten zum Vergleich, aber das wenige Gleichartige, das sich findet, stimmt auch stilistisch mit dem schon bei den früheren Einfassungen Hervorgehobenen überein. Die Köpfe der Engel sind dieselben wie auf der 11. Einfassung. Überraschend ist die

Ähnlichkeit namentlich des unteren Engels mit dem Christkind im Heiligtumsbuch Hirth 10 (I, 10. Bl. 7 b), noch mehr aber mit dem Hirth 67 (III, 1. Bl. 36 a).



DE INSTI=
TVENDIS MINISTRIS
Eccleſiæ, ad Clariſſimum
Senatum Pragenſem
Bohemiæ.

MARTINVS LVTHER.

Vuittembergę.

Titeleinfassung Nr. 16.
Wittenberg, Cranach u. Döring.

Obgleich ich in der Lage wäre, den bisher besprochenen Holzschnitten des Pseudogrünewald noch eine Menge anderer anzureihen, verzichte ich doch darauf, weil ich glaube, dass aus den mitgeteilten Beispielen schon zur Genüge das hervorgeht, was hier bewiesen werden sollte: dass diese Holzschnitte auf keinen Fall von Lucas Cranach gezeichnet sind.

Ihr Stil erinnert vielfach an den der Holzschnitte Lucas Cranachs, ab und zu bemerkt man irgend eine Einzelheit, die ganz gut dort vorkommen könnte oder wirklich vorkommt. Das beweist aber nur, was schon die Bilder bewiesen haben: wir haben den Künstler in Wittenberg, in der Werkstatt des Meisters Lucas zu suchen.

Lassen wir die in den Jahren 1520—1523 veröffentlichten Holzschnitte des Pseudogrünewald, namentlich die Titeleinfassungen, der Reihe nach noch einmal an uns vorüberziehen, so fällt uns Eines vor allem auf: die rasche Weiterbildung der Formen in einem verhältnismässig kurzen Zeitraum. Es ist ganz dieselbe Erscheinung, wie bei den Bildern. Möglich ist eine solche Entwickelung nur bei einem jungen Künstler, worauf ich schon S. 175 hingewiesen habe.

Dass wir wirklich einen ziemlich jungen Künstler vor uns haben, sagen uns drei Titeleinfassungen, die sich noch vor 1520 in Drucken Melchior Lotters in Leipzig finden. Ich will sie hier nur kurz berühren, verzichte daher von vornherein darauf, zu beweisen, dass sie wirklich von unserem Künstler sind. Die erste für Folio-Format stellt unten vier Dichter an der kastalischen Quelle und in der Kopf- und den Seitenleisten Musikanten aus Blumenkelchen hervorwachsend dar. Sie erscheint 1518 zum ersten Male (vergl. v. Dommer, S. 245, Nr. 89 Anm.). — Die zweite, kleinere, ist der ersten äusserst verwandt, unten sind neun Dichter um die kastalische Quelle versammelt (v. Dommer, S. 245, Nr. 89). Ich habe bis jetzt nur Drucke mit dieser Einfassung kennen gelernt, deren frühester aus dem Jahre 1519 stammt. Aber nach den beschädigten Randlinien zu schliessen, muss es noch frühere geben. Ich nehme an, auch diese Einfassung gehört ins Jahr 1518. — Die dritte kommt 1519 zum ersten Male in Drucken Melchior Lotters in Leipzig vor und wandert dann mit nach Wittenberg. Es ist die bekannte mit dem Engelskonzert zwischen der h. Familie und der h. Dorothea (v. Dommer, S. 245, Nr. 90, dort nicht ganz richtig gedeutet; Nachbildung bei Butsch, Tafel 88). Sie

wird jetzt als Titeleinfassung für die grosse, in Weimar erscheinende Luther-Ausgabe verwandt und gilt allgemein als Werk Lucas Cranachs.

Diese drei Titeleinfassungen erweisen sich nun bei schärferem Zusehen als Vorstufen zu den mit dem Jahre 1520 beginnenden Titeleinfassungen, die ich als Werke des Pseudogrünewald nachgewiesen habe. Man merkt ihnen die jugendliche Unreife des Künstlers deutlich genug an. Der Fortschritt von da bis zu den Holzschnitten von 1520 ist erstaunlich. Es hiesse allen natürlichen Entwickelungsgesetzen Hohn sprechen, wollte man behaupten, der Zeichner dieser Reihe von Holzschnitten, die mit dem Jahre 1518 beginnt, sei ein sich dem 50. Lebensjahre nähernder Künstler, sei Lucas Cranach.

3. Die Lösung.

Die kritische Untersuchung der Tafelbilder und Holzschnitte des Pseudogrünewald hat bisher folgende Ergebnisse zu Tage gefördert: Der dem Namen nach unbekannte Künstler ist ein ganz bestimmter Schüler Lucas Cranachs, der die denkbar engsten Beziehungen zu diesem hat und in seiner künstlerischen Ausdrucksweise dem Meister bisweilen so nahe kommt, dass man die Werke beider bei oberflächlicher, unkritischer Betrachtung sogar mit einander verwechseln könnte. Wir können uns demnach den Künstler nur in allernächster Nähe Lucas Cranachs, also in dessen Werkstatt denken. Das erste bis jetzt nachweisbare Werk, das er dort schafft, die Marter des Erasmus von 1516 in Aschaffenburg, zeigt ihn noch vollkommen unfertig, kaum dem Knabenalter entwachsen, etwa 15 oder 16 jährig, eine Annahme, die durch die ungeheuer rasche Entwickelung, die seine Bilder und Holzschnitte bis 1523 zeigen, vollkommen bestätigt wird. Er wäre demnach etwa 1500 oder bald danach geboren.

Für die Genügsamen wäre das schon die Lösung der Pseudogrünewald-Frage. Ja, sie wären gewiss schon damit zufrieden, wenn alle dem Pseudogrünewald bisher zugeschriebenen Bilder einfach als Werkstattarbeiten Lucas Cranachs bezeichnet würden. Denn das hiesse doch eine Wahrheit aussprechen, die nicht mehr bestritten werden kann. Allerdings, aber eine recht wohlfeile Wahrheit, eine, die man auf der Strasse findet, eine zu deren Erwerb es keiner besondern geistigen Anstrengung bedarf. Wer sich mit einer solchen Wahrheit begnügt, der sieht sicherlich in einem namenlosen holländischen Bilde etwa nur ein Bild der Rembrandtschen Werkstatt (vielleicht gar Rembrandts selbst),

während es thatsächlich von Salomon Koninck oder Gerbrand van den Eeckhout gemalt ist; der ist sicherlich schon zufrieden, wenn er ein vlämisches Bild z. B. auf Frans Francken taufen kann, obwohl es doch drei Künstler dieses Namens gegeben hat. Die Wissenschaft duldet derartige halbe Wahrheiten nur als Durchgangsstationen zur ganzen Wahrheit. Die Werkstatt Lucas Cranachs, bei der wir im Laufe der Untersuchung nunmehr angelangt sind, bildet auch nur eine Durchgangsstation zur endlichen Lösung der Frage: wer ist der Pseudogrünewald?

Als vor einem Jahrzehnt Hubert Janitschek in seiner Geschichte der deutschen Malerei der Ansicht Niedermayers beigetreten war, der Pseudogrünewald sei wahrscheinlich der als Hofmaler des Kardinals Albrecht von Brandenburg nachgewiesene Simon von Aschaffenburg, da schien für die eine Partei der Forscher die Frage so ziemlich gelöst zu sein. Nur ein wirklicher Beweis für die Identität beider fehlte noch und er fehlt noch immer. Wir kommen dabei über eine blosse Möglichkeit nicht hinaus. Dass Simon von Aschaffenburg der Pseudogrünewald sein kann, ist auch nach meinen Untersuchungen bis hierher noch nicht ganz ausgeschlossen. Paul Redlich hat kürzlich in einem Aufsatze in der Kunstchronik N. F. X, 436—439 (Nr. 28, 15. Juni 1899) die bisher bekannten Nachrichten über ihn um einige wichtige vermehrt. Er ist in den dreissiger Jahren für den Kardinal Albrecht in Halle thätig. 1531 erscheint er zuerst in den Akten. Er wird aber, solange er in Halle ist, nie Simon von Aschaffenburg, sondern immer nur Meister Simon oder Meister Simon der Maler genannt. Erst später ist er in Aschaffenburg nachweisbar. Zwischen 1546 und 1550 ist er gestorben. Wäre er der Pseudogrünewald, so müsste er also schon von 1516 an bis zum Anfang der dreissiger Jahre in Wittenberg in der Werkstatt Cranachs gearbeitet haben. Darüber giebt es zwar nicht die geringste urkundliche Nachricht, aber dies Fehlen beweist noch nicht, dass es nicht so gewesen sei. Die Möglichkeit ist auf jeden Fall vorhanden. Aber mit Hilfe derartiger Möglichkeiten lässt sich die Frage: wer ist der Pseudogrünewald? nie und nimmer endgiltig lösen.

Da die Urkunden schweigen, müssen die Werke reden. Sie haben das gethan, sie haben auf unser Drängen wenigstens soviel über den Künstler verraten, dass wir ihn ausserhalb Wittenbergs nicht mehr zu suchen brauchen. Wir brauchen am Anfang der zwanziger Jahre nur einmal einzutreten in das stattliche Haus an der Ecke der Schloss- und Elbgasse, um dem Meister Lucas einen Besuch abzustatten, da finden

wir auch den jungen Gesellen, unsern Pseudogrünewald, fleissig bei der Arbeit, wenn er nicht etwa für den Meister auswärts beschäftigt oder vielleicht gerade auf der Wanderschaft ist. Von allen Gesellen Lucas Cranachs ist er vielleicht der fleissigste, sicherlich der talentvollste, ja, man könnte ihn genial nennen, wenn man die von ihm gezeichneten Titeleinfassungen betrachtet, mit denen im grossen Jahre 1520 die von Johann Grunenberg und Melchior Lotter gedruckten Schriften Luthers und seiner Freunde in alle Welt gehen. Er ist der geborene Zeichner, mühelos folgen Stift und Feder den launigen Eingebungen seiner Phantasie. Aber wenn dieselbe Hand den Pinsel ergreift, da zeigt sichs, dass die Farbe seine schwächste Seite ist. Er ist kein geborener Maler, das sagen uns fast alle Bilder seiner ersten Zeit. Ja, es scheint, als habe der Zwang, eine reichere Komposition in Farben auszuführen, sogar seine lebhafte Formensprache bisweilen etwas gelähmt.

Von allen Werken des Pseudogrünewald, die ich bis jetzt besprochen habe, trägt kein einziges ein Zeichen. Da erhebt sich nun andererseits die Frage: Sollte denn unter den vielen mit der Schlange bezeichneten Bildern, die in den zwanziger Jahren die Werkstatt Lucas Cranachs verlassen haben, nicht auch eins oder das andere von der Hand des Pseudogrünewald gewesen sein? Wir halten Umschau und — wir trauen unsern Augen kaum: nicht eins oder das andere, nein, die grosse Mehrzahl dieser Bilder wirkt pseudogrünewaldisch. Sehen wir näher zu, so erinnern wir uns plötzlich: genau so flattert ja das Haar auch auf dem und dem Bilde des Pseudogrünewald, denselben Schmuck, dasselbe Halsband trägt ja auch die und die Heilige, dieselbe Landschaft haben wir ja schon auf dem und dem Bilde gesehen, und eine so kühle Farbenstimmung trotz der vielen roten Töne ist uns ja nicht bloss einmal auf den Bildern des Pseudogrünewald aufgefallen. Wir fangen nun an, diese Bilder mit jenen unmittelbar zu vergleichen. Ja, es kann kein Zweifel sein: alle diese mit der Schlange bezeichneten Bilder, bei deren Anblick wir bald da, bald dort an den Unbekannten erinnert werden, sind nicht von dem Meister selbst, sondern von einem Gesellen, dem Pseudogrünewald, gemalt. Ob wir sie ihm nicht schon längst zugeschrieben hätten, wenn sie nicht das Schlangenzeichen trügen? Ganz ohne Zwang lassen sie sich ja an den ihnen zukommenden Stellen in die Reihe der Bilder des Pseudogrünewald einordnen. Und nun wird es plötzlich klar: von den Bildern, die Lucas Cranach selbst bis zu seinem 50. Jahre gemalt und mit seinem Zeichen versehen hat, führt keine Brücke

zu diesen mit der Schlange bezeichneten Bildern der zwanziger Jahre. Der Stil dieser Bilder entwickelt sich unmittelbar aus dem der früheren Bilder des Pseudogrünewald, nicht Lucas Cranachs. Wenn nicht die unbezeichneten Bilder des Pseudogrünewald vorhanden wären, besonders die der 3. und zum Teil der 4. Gruppe, fehlte für die Mehrzahl der nach 1522 entstandenen bezeichneten Bilder die Voraussetzung; sie schwebten ohne jene in der Luft. Die ganze spätere cranachsche Kunst, so wie sie fast ausschliesslich durch die Bilder unserer öffentlichen Sammlungen vertreten wird, steht eigentlich unter dem Zeichen des Pseudogrünewald. Das sagen uns unsere Augen, noch ehe wir weiter gefragt haben: wer ist nun eigentlich der Pseudogrünewald? Der Bau, an dem Generationen gebaut haben, beginnt zu wanken, er muss einstürzen.

So hätten also Lucas Cranach und der Pseudogrünewald ihre Rollen getauscht. Hiess sonst die Losung der einen Partei im Pseudogrünewald-Streite: „Der angebliche Pseudogrünewald ist in seinen besten Werken kein anderer als Lucas Cranach d. Ä.“, so spricht jetzt die Wahrheit, die keine Partei kennt, zu denen, die sie hören wollen: „Der aus einer Menge von bezeichneten Bildern der zwanziger und der ersten Hälfte der dreissiger Jahre aller Welt bekannte Lucas Cranach ist kein anderer, als der namenlose Geselle des Meisters, der Pseudogrünewald, auf der Höhe seines Schaffens.“

Es giebt nun auch aus derselben Zeit eine grosse Anzahl von Holzschnitten, die in der Werkstatt Lucas Cranachs entstanden sind und bisher dem Meister selbst zugeschrieben wurden. Ob vielleicht auch hier der Pseudogrünewald seine Hand im Spiele hat? Ob er vielleicht auch hier Trumpf spielt?

Da fallen uns zunächst zwei Holzschnitte in die Augen, die Christian II. von Dänemark in halber Gestalt in reicher architektonischer Umrahmung darstellen (vergl. die Abbildungen S. 229 und 232). Sie sind bei Schuchardt II, S. 309—10 unter Nr. 177 und 178 beschrieben und scheinen ziemlich selten zu sein. Beide sind mit der cranachschen Schlange und der Jahreszahl 1523 bezeichnet. Die Entstehungszeit lässt sich noch genauer berechnen.

Im April 1523 war König Christian II. von Dänemark aus seinem Reiche vertrieben worden. Er wandte sich nach Deutschland. Die Gemahlin des Kurfürsten Joachim von Brandenburg war seine Schwester, bei ihr fand er also zunächst Unterkunft. Im September kam er in

Berlin an. Am 17. September (Fer. V. post Exalt. Crucis) machte er in Begleitung seiner Schwester und seines Schwagers dem Kurfürsten Friedrich dem Weisen, der damals auf dem Schlosse Schweinitz weilte, einen zweitägigen Besuch. Dem ersten Besuche folgte bald ein zweiter. Am 4. Oktober (Die Dominica Francisci) um Mitternacht traf der König in Lochau, dem Lieblingsaufenthalt des Kurfürsten, ein, kurz nach dem Deutschordensmeister Albrecht von Brandenburg. Am nächsten Tage wurde gejagt. Christian begab sich von da nach dem nur eine Meile entfernten Schweinitz und hatte dort eine Unterredung, wohl die erste, mit dem von Melanchthon begleiteten Luther, den er dorthin hatte rufen lassen. Wenige Tage darauf, am 10. Oktober (Sabbato Gereonis) 1523 kam er nach Wittenberg, um sich das Schloss anzusehen und Luther zu hören. Dies ist Christians II. erster Besuch in Wittenberg. Er scheint dort geblieben zu sein, denn es wird berichtet, er sei von der am 16. Oktober (Die Veneris S. Gallo Abbati sacro) in Jüterbog abgehaltenen Fürstenzusammenkunft in Begleitung des Herzogs Heinrich von Braunschweig, Erzbischofs von Minden und des Grafen Albrecht von Mansfeld nach Wittenberg zurückgekehrt (rediit)*). Nach einer alten Nachricht hat er im Hause Lucas Cranachs gewohnt (vergl. Schuchardt III, 253 und Lindau, Lucas Cranach, S. 158, Anmerkung). Daher erklären sich auch die verschiedenen Bildnisse des Königs, die aus der Weikstatt Cranachs hervorgegangen sind.

Die beiden Holzschnittbildnisse, um die es sich hier handelt, müssen also zwischen dem 10. Oktober und dem Ende des Jahres 1523 entstanden sein.

Beide sind Werke derselben Hand, was auch deutlich werden müsste, wenn sie nicht ganz dieselbe äussere Beglaubigung trügen. Die beiden Bildnisse gehen auf dieselbe Vorlage zurück. Die Wendung des Gesichts, des ganzen Körpers, die Kleidung ist bei beiden völlig gleich. Die Veränderungen bestehen nur in folgendem: das eine Mal hat Christian II. einen breitkrempigen Hut auf dem Kopf und das goldene Vliess an der dazu gehörigen Kette hängen, das andere Mal ist der Kopf mit einer weichen Kappe bedeckt und das goldene Vliess hängt an einem einfachen Bande. Das eine Mal ist er gewissermassen im Staatskostüm, das andere Mal in der bequemen Haustracht dar-

---

*) Vergl. Chronicon sive Annales Georgii Spalatini a m. Augusto anni MDXIII usque ad finem fere anni MDXXVI (Mencke, Scriptores rerum germaniarum II, 629—631).

gestellt. Ferner ist die Haltung der Hände beidemal verschieden von einander.

Dagegen haben beide Bildnisse einen in der Komposition verschiedenen architektonischen Rahmen, doch herrscht in Einzelheiten der Konstruktion und des Schmuckes wieder die grösste, zum Teil sogar wörtliche Übereinstimmung. Sogar die nicht gewöhnliche Form der Ziffern der Jahreszahl 1523 ist beidemal völlig gleich.

Beide Holzschnitte haben bisher unbedenklich als echte Werke Lucas Cranachs gegolten, obwohl doch dem prüfenden Blick so vieles an ihnen auffallen müsste, was mit der bekannten Weise Lucas Cranachs nicht in Einklang gebracht werden kann. Sie sind auch thatsächlich nicht von ihm, sondern von dem Pseudogrünewald. Zum Beweise dessen führe ich noch folgende, etwa gleichzeitig entstandene Titeleinfassung an.

17. Titeleinfassung. Vier Säulen tragen ein Tonnengewölbe, das oben in der Mitte eine kreisrunde Öffnung hat. Aus dieser hängt an einem Laubgewinde mit Ringen befestigt eine quadratische Tafel herab, die das Schriftfeld enthält. Unten halten zwei bekleidete Engel eine Scheibe mit Luthers Wappen, über der die Buchstaben M L stehen.

Knaake, Über Cranachs Presse, im Centralbl. f. Bibliotheksw. VII (1890) S. 203—204. Diese Einfassung (vergl. die Abbildung S. 228) kommt von 1524 an in einer grossen Anzahl verschiedener Lutherscher Schriften aus der Druckerei von Cranach und Döring in Wittenberg vor.

Sie ist von derselben Hand gezeichnet, wie die 44 Holzschnitte des Hallischen Heiligtumsbuchs und die schon erwähnten Titeleinfassungen. Da zwischen der Entstehung dieser Titeleinfassung und der Vollendung des Hallischen Heiligtumsbuches drei Jahre liegen, ist natürlich die Übereinstimmung mit jenen Holzschnitten nicht mehr so gross, aber vorhanden ist sie trotzdem noch. Man vergleiche nur die beiden Engel unten mit dem Christkind Hirth 10 (I, 10. Bl. 7^{b}) und 67 (III, 1. Bl. 36^{a}), die Rosetten in der Laibung des Bogens mit denen auf Mitra und Mantel des h. Ignaz Hirth 22 (VI, 47. Bl. 78^{a}) und mit den Füllungen der Heiligenscheine bei Hirth 22 (VI, 47. Bl. 78^{a}), ferner IV, 1. Bl. 41^{a} (h. Joachim) und VI, 1. Bl. 56^{b} (h. Moritz). Zu dem Rankenornament über der quadratischen Tafel und an den Schmalseiten der rechteckigen Tafel unten vergleiche man die Verzierung des

Kreuzstammes auf II, 32. Bl. 34[b] (abgebildet S. 211) und Hirth 64 (VIII, 2. Bl. 96[b]) unten.

Viele Einzelheiten hat diese Einfassung mit der 11. gemeinsam



Titeleinfassung Nr. 17.
Wittenberg, Cranach u. Döring.

(vergleiche die Abbildung S. 217). So kommen dort, wie auf der 16., fast dieselben Engel vor. Die vier schmetterlingsartigen Sterne, die

die Öffnung im Gewölbe umgeben, haben ganz dieselbe Form, wie dort die Verzierung oben an der Deckplatte des linken Kapitäls. Dieselben Ranken, die sich hier um die Rosetten schlingen, haben wir dort über



Christian II. von Dänemark.
Schuchardt II, 309 Nr. 177.

den drei Engeln mit Wappen. Die drei Blätter, die den bauchigen Fuss der beiden vorderen Säulen umgeben, finden wir ähnlich an den Kapitälen der 11. Einfassung, fast genau so am Kapitäl der rechten Säule der 12. Einfassung und an der linken Fruchtschnur der 16. Einfassung, wenn man bei dieser das Unterste zu oberst kehrt. Ferner stimmen die Kapitäle in ihren einzelnen Teilen fast vollständig mit den Kapitälen der 12. und 14. Einfassung überein.

Es sind dies alles wieder Übereinstimmungen, die unmöglich auf Zufall beruhen können. Also muss diese 17. Einfassung von derselben Hand gezeichnet sein, wie die 16 früheren Einfassungen und die 44 Holzschnitte des Hallischen Heiligtumsbuches.

Vergleicht man nun mit dieser 17. Titeleinfassung, also einem sicheren Werke des Pseudogrünewald, die beiden Bildnisse Christians II. von Dänemark, so ergiebt sich, dass auch sie von diesem Künstler gezeichnet sein müssen. Ein wissenschaftlicher Beweis dafür wäre eigentlich kaum nötig, die Übereinstimmung zwischen den drei Holzschnitten fällt jedem, auch dem Laien, sofort in die Augen. Doch die ganze Pseudogrünewald-Frage findet durch eine blosse Zusammenstellung dieser drei Holzschnitte rascher, einfacher, müheloser als auf anderem Wege die lange ersehnte Lösung. So erhalten sie eine bisher ungeahnte Bedeutung, wodurch dem Forscher geradezu die Pflicht erwächst, auf die für die Augen sofort erkennbaren Zusammenhänge zwischen ihnen auch mit Worten nachdrücklich hinzuweisen.

Diese drei Holzschnitte, die beiden Bildnisse Christians II. und die Titeleinfassung, sind wohl fast zu gleicher Zeit oder in ganz kurzen Zwischenräumen nach einander entstanden. Schon daraus erklärt sich ihre grosse Ähnlichkeit. Die Entstehungszeit der Bildnisse fällt zwischen den 10. Oktober und das Ende des Jahres 1523. Und auch die Titeleinfassung ist aller Wahrscheinlichkeit nach noch in diesem Jahre gezeichnet, da von den vielen Drucken des Jahres 1524, in denen sie verwendet worden ist, gewiss einige schon Anfang 1524 die Presse verlassen haben.

Ich bespreche zunächst das auf S. 229 abgebildete Bildnis Christians II. mit den neun einzelnen Wappen (Schuchardt II, 309, Nr. 177). Das Bildnis nimmt hier ungefähr dieselbe Stelle innerhalb der Architektur ein, wie das Schriftfeld auf der 17. Einfassung. Diese Architektur stimmt bei beiden Holzschnitten schon in der allgemeinen Anlage in überraschender Weise überein. Der Hauptunterschied besteht eigentlich

nur darin, dass auf der Titeleinfassung das Gewölbe von vier Säulen getragen wird, auf dem Bildnis von zwei Mauern, denen allerdings noch zwei Säulen vorgesetzt sind. Der Sockelbau auf dem Bildnis hat die grösste Ähnlichkeit mit dem auf der 11. Einfassung S. 217 (vergl. auch die Säulensockel der 17. Einfassung). Die Säulenschäfte sind kanneliert und im oberen Teil mit einer Art von weitmaschigem Netz überzogen, in derselben Weise, wie die Säulen der 17. Einfassung. Die Kapitäle sind wie die der 12., 14., besonders aber 17. Einfassung gestaltet. Um das Gesims zieht sich ein aus Halbkreisen gebildeter Fries, genau wie auf der 17. Einfassung. Die grösste Übereinstimmung mit dieser zeigt aber das Tonnengewölbe: man vergleiche nur den Blätterfries der äusseren Ränder und den Schmuck der Laibung, der aus Rosetten besteht, die durch Ranken verbunden sind. Besonders kennzeichnend aber ist derselbe starke perspektivische Fehler in der Zeichnung des Gewölbes, namentlich des kleinen hintern Bogens mit seinem Blätterfries, der ja in Wirklichkeit von vorn gar nicht sichtbar sein könnte, da er dem grossen vorderen Bogen entspricht, es müsste denn sein, dass sich der Künstler die Laibung vertieft und den Bogen innen ebenso geschmückt gedacht hat wie aussen, was jedoch die Zeichnung nicht erkennen lässt.

Um noch einige Einzelheiten zu erwähnen, so kommt der auch sonst noch verwendete Blätterfries über der die Inschrift tragenden Tafel genau so schon im Hallischen Heiligtumsbuch an dem Schiff II, 23. Bl. 30^{a} vor. Die Fratze am rechten Sockel erinnert uns sofort an die Fratze auf Hirth 23 (VI, 3. Bl. 67^{b}), 7 (I, 5 Bl. 4^{b}), 67 (III, 1. Bl. 36^{a}) und am Mantelsaum des h. Friedrich (VI, 43. Bl. 76^{a}). Endlich die Bekrönungen der Wappen finden wir genau so gezeichnet wie die Kronen auf Hirth 67 (III, 1. Bl. 36^{a}), 86 und die Verzierung des Simses an dem Kasten Hirth 78 (IV, 12. Bl. 46^{b}).

Da nun das auf S. 232 abgebildete zweite Bildnis des dänischen Königs mit dem von zwei nackten Männern gehaltenen Wappen (Schuchardt II, 310, Nr. 178) unbedingt von derselben Hand ist, wie das erste, wäre es eigentlich überflüssig, auch für dieses noch den Zusammenhang mit den Holzschnitten des Pseudogrünewald herzustellen. Trotzdem kann ich es mir nicht versagen, auf einiges Besondere hinzuweisen.

Man vergleiche den nackten Mann links oben mit Christus im Heiligtumsbuche Hirth 81. Die Ähnlichkeit im Gesicht und in der

Haltung des Kopfes ist geradezu verblüffend, noch dazu, wenn man bedenkt, dass zwischen beiden Holzschnitten drei Jahre liegen. Die



Christian II. von Dänemark.
Schuchardt II, 310 Nr. 178.

gegenüberstehende nackte Frau mit dem Kinde finden wir auf der 15. Einfassung, und zwar mit derselben Beinstellung und fast demselben Körper (im Gegensinne). Die Säulen haben eine Fussplatte mit fast denselben Profilen wie im Hallischen Heiligtumsbuche VI, 52. Bl. 80[b]. Der ganze Säulenbau hat dieselbe Anlage, wie der der 17. Einfassung. Der bauchige Teil der Säulenschäfte mit den drei aufstrebenden Blättern entspricht fast genau dem Säulenfuss der 17. und dem unteren Teil der linken Fruchtschnur der 16. Einfassung. Dieselben Engelsköpfe finden wir auf der 11. wie auf der 17. Einfassung. An den Kapitälen wiederholen sich die schon von der 12., 14. und 17. Einfassung bekannten Einzelheiten. Das Tonnengewölbe ist wieder mit demselben perspektivischen Fehler gezeichnet, wie auf der 17. Einfassung. Der Blattschmuck des äussersten Bogens ist ganz so wie dort. Die Laibung ist mit demselben Ornament verziert, wie das Halsband heiliger Frauen auf so vielen Bildern des Pseudogrünewald (vergl. die h. Magdalena in Wiesbaden S. 161); teilweise findet es sich auch in den Pfeilerfüllungen der 11. Titeleinfassung (S. 217).

Aus dieser Vergleichung geht also mit untrüglicher Sicherheit hervor, dass die beiden mit der Schlange bezeichneten Bildnisse Christians II. von Dänemark aus dem Jahre 1523 von demselben Künstler gezeichnet worden sind, wie die bisher besprochenen Titeleinfassungen von Leipziger und Wittenberger Drucken und die 44 nicht von Wolf Traut herrührenden Holzschnitte im Hallischen Heiligtumsbuch. Dieser Künstler ist aber, wie die bisherige Untersuchung zur Genüge dargethan hat, nicht Lucas Cranach.

So giebt es also nicht nur Tafelbilder, sondern auch Holzschnitte, die zwar mit der cranachschen Schlange bezeichnet sind, aber thatsächlich nicht von Lucas Cranach selbst, sondern von einem ganz bestimmten seiner Schüler in seiner Werkstatt geschaffen worden sind.

Was die Tafelbilder betrifft, so hat man schon immer angenommen, dass der Meister auch auf solche Bilder sein Zeichen gesetzt habe, die in seiner Werkstatt entweder ganz oder zum grössten Teil von Gesellenhand ausgeführt worden sind. Sie waren bei dem Meister bestellt und als seine Werke verliessen sie die Werkstatt, auch wenn er selbst nur wenig oder gar nichts daran gearbeitet hatte. Wer so wie er begehrt und von allen Seiten mit Aufträgen überhäuft war, der konnte selbstverständlich nur auf diese Weise allen an ihn gestellten Anforderungen nachkommen. Aber man könnte sich auch denken, dass sein hervor-

ragendster Schüler und Geselle, der Pseudogrünewald, auf Bilder, die er im Auftrag des Meisters, aber von Anfang bis zu Ende ohne dessen Mitwirkung gemalt hatte, schliesslich auch noch das Zeichen des Meisters gesetzt habe.

Wie steht es nun aber bei den Holzschnitten? Wenn ein Holzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts irgend ein Zeichen trägt, so sind immer nur zwei Fälle möglich: entweder es ist das des erfindenden Künstlers, des Zeichners, oder das des reproduzierenden, des Holzschneiders. Adressen von Verlegern kommen hier nicht in Betracht. Ebenso sind von vornherein solche Fälle ausgeschlossen, wo es sich um eine Täuschung des Käufers, eine Fälschung handelt, wo also das Zeichen eines grossen, berühmten Meisters auf Holzschnitten steht, an denen er nicht den geringsten Anteil gehabt hat. In der Regel haben wir es in dieser Zeit nur mit dem Zeichen des erfindenden Künstlers zu thun. Dieser setzt sein Zeichen auf einen Holzschnitt, um ihn als sein geistiges Eigentum zu stempeln.

Die beiden Bildnisse Christians II. von Dänemark sind, wie die stilistische Untersuchung ergeben hat, das geistige Eigentum des Pseudogrünewald, demnach ist das Zeichen, das sie tragen, sein Zeichen. In dieser Hinsicht stehen also Tafelbilder und Holzschnitte nicht auf gleicher Stufe mit einander. Es ist nun psychologisch nicht möglich, dass Lucas Cranach seine Schlange auf zwei Holzschnitte gesetzt habe, deren Urheber nicht er, sondern sein Schüler war, ebenso wie es nicht möglich ist, dass der Schüler das Zeichen des Meisters verwendet habe, um damit sich als geistigen Urheber zu erkennen zu geben. Ausgeschlossen ist auch von vornherein der Fall, dass durch die Schlange der Anschein erweckt werden sollte, als seien diese beiden Bildnisse Werke Lucas Cranachs. Eine solche Fälschung wäre nur möglich, wenn der Zeichner ausserhalb Wittenbergs gelebt hätte. Aber man braucht sich nur zu vergegenwärtigen, dass die beiden Holzschnitte in Wittenberg entstanden sind, dass auch der Dargestellte damals in Wittenberg lebte, sogar im Hause Lucas Cranachs, dass er genau wusste, und mit ihm doch wohl noch mehr Leute in Wittenberg, wer die beiden Bildnisse gezeichnet hatte. Darum ist das, was schon psychologisch nicht möglich erscheint, in unserem Falle auch den thatsächlichen Verhältnissen nach unmöglich.

Es steht also nunmehr fest: Der Pseudogrünewald bedient sich zur Bezeichnung seiner Werke der cranach-

schen Schlange, dies Zeichen gehört also dem Schüler ebenso eigentümlich an, wie seinem Meister.

Siebzehn Jahre später, 1540, machen wir ganz dieselbe Erfahrung bei einem anderen Schüler Lucas Cranachs. Es handelt sich um einen Holzschnitt, der den Evangelisten Johannes schreibend darstellt und der mit der Jahreszahl 1540 und der Schlange mit liegenden Vogelflügeln bezeichnet ist, wie sie Lucas Cranach d. Ä. seit etwa der Mitte des Jahres 1537 anwendet. Dieser Holzschnitt gehört mit den Evangelisten Mathäus, Marcus, Lucas und den Aposteln Paulus, Petrus und Jakobus zu einer Folge, die sich zum ersten Male in der 1541 von Nikolaus Wolrab in Leipzig gedruckten Bibel findet. Ausser Johannes ist nur noch Paulus mit der Schlange bezeichnet. Diese 7 Holzschnitte stimmen nicht nur in der Grösse, sondern auch im Stil vollkommen überein. Bartsch (VII, 282 Nr. 49—55) hat sie unbedenklich Lucas Cranach d. Ä. zugeschrieben, ebenso Heller (2. Aufl. S. 161, Nr. 70—76). Thatsächlich aber sind sie nicht von dem Meister, sondern von einem seiner Schüler, und dieser Schüler ist sein jüngerer Sohn Lucas. Schuchardt (II, 219 Nr. 63—69) hat dies zuerst erkannt und spätere Forscher haben es bestätigt (vergl. P. IV, 30—31 Nr. kk—qq). Nun wird aber gewiss niemand im Ernst behaupten, die Schlange auf zweien der Holzschnitte sei nicht das Zeichen des jüngeren Lucas Cranach, sondern das des älteren oder allgemeiner, das der cranachschen Werkstatt. Wir wissen vielmehr jetzt ganz genau, dass Sohn wie Vater ihr eigenes Zeichen führten; beide Zeichen stimmen in der Grundform fast überein und unterscheiden sich nur in gewissen Einzelheiten von einander, die freilich nur der Kenner sofort wahrzunehmen im stande ist. Nun glaubt man allgemein, der Sohn habe die Schlange in dieser Form vom Vater als Künstlerzeichen übernommen, sobald er in der Werkstatt eine mehr selbständige Stellung eingenommen habe. Dies ist ein grosser Irrtum; denn der jüngere Lucas Cranach hat schon von seiner Geburt ab ein Recht auf dieses Zeichen gehabt, gleichviel, welchen Beruf er später ergreifen wollte. Die Schlange ist ja ursprünglich gar kein Künstlerzeichen. In erster Linie ist sie das Wappenbild der Familie Cranach, das Friedrich d. W. am 6. Jan. 1508 dem Haupt der Familie und seinen ehelichen Leibeserben verliehen hat. Zugleich, jedoch erst in zweiter Linie, dient sie auch noch als Künstlerzeichen für diejenigen Glieder der Familie, die den Künstlerberuf ausüben. Der jüngere Lucas hätte ja auch anders, z. B. mit den Anfangsbuchstaben seines Namens, zeichnen können,

das wäre ihm nicht verwehrt gewesen. Aber er folgt einfach dem Beispiele seines Vaters.

Im Jahre 1540 giebt es in ganz Deutschland nur zwei, die das Recht haben, die cranachsche Schlange als Künstlerzeichen zu führen: Lucas Cranach den Älteren und seinen Sohn Lucas.

Auch der noch unbekannte Künstler, der im Jahre 1523 zwei in Wittenberg, in der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. entstandene Holzschnitte als sein geistiges Eigentum mit der Schlange bezeichnet, darf dies nur dann thun, wenn er zur Führung dieses Künstlerzeichens dasselbe Recht hat, wie Lucas Cranach selbst. Im Jahre 1523 hat in ganz Deutschland ausser Lucas Cranach nur Einer dieses Recht: sein ältester Sohn Hans. Hans Cranach muss also der Zeichner der beiden Holzschnittbildnisse Christians II. von Dänemark sein. Demnach ist er auch der Zeichner der vielen Titeleinfassungen in Leipziger und Wittenberger Drucken aus dem Anfang der 20er Jahre, der Vollender des Hallischen Heiligtumsbuches und der Maler der Bilder, die früher unter dem Namen des Pseudogrünewald gegangen sind.

Hans Cranach, der am 9. Oktober 1537 in Bologna verstorbene älteste Sohn Lucas Cranachs, ist somit der lange gesuchte Pseudogrünewald.

Da ich Hans Cranach später in einem besonderen Teile dieser Studien ausführlich zu behandeln gedenke, fasse ich hier nur das Wichtigste von dem, was ich über ihn zu sagen habe, kurz zusammen.

Nichts beweist mehr die Kritiklosigkeit, ja ich darf wohl sagen, auch die Leichtfertigkeit der bisherigen Forschung, als die Art und Weise, wie sie die erhaltenen Quellen über diesen ältesten Sohn Lucas Cranachs benützt und ausgelegt hat.

Die wichtigste Quelle ist das aus 182 lateinischen Distichen bestehende Trauergedicht

„In immaturum obitum Johannis
Lucae F. Cranachii",

das der Dichter Johann Stigel, ein Freund des Künstlers, bald nach dem Eintreffen der Todesnachricht verfasst hat.*) Es ist wahrscheinlich, wie in der Regel derartige Gelegenheitsgedichte, zuerst für sich, als Einzeldruck, veröffentlicht worden. Aber nachweisen lässt es

*) Die Überschrift ist in der Ausgabe der Gedichte Stigels von 1577, die mir gerade zur Hand war, in derselben Weise in zwei Zeilen abgesetzt, wie es oben zu sehen ist.

sich vorläufig nur in den gesammelten Gedichten Stigels, von denen es verschiedene Auflagen giebt. Die späteste ist die von 1600, die Schuchardt benützt hat, die früheste die von 1572, die Lindau in der Anmerkung auf S. 300 seiner Cranachbiographie anführt. Schuchardt hat einen grossen Teil des Gedichtes veröffentlicht (I, 98—114) und leider auch im Versmass des Originals übersetzt. Er scheint nur eine geringe Kenntnis der lateinischen Sprache besessen zu haben, denn der Sinn vieler Wörter, ja ganzer Sätze, ist ihm unklar geblieben. Seine deutschen Verse aber kann man nicht anders als eine Vergewaltigung unserer Muttersprache nennen; vieles in dieser Übersetzung ist barer Unsinn. Leider hat aber Schuchardt auch Teile des Gedichtes weggelassen, die entweder zum Verständnis des Ganzen unbedingt nötig sind oder wichtige Hinweise auf Beziehungen des Künstlers zu befreundeten Zeitgenossen enthalten. Ich werde das ganze Gedicht Stigels nebst eine möglichst wort- und sinngetreuen prosaischen Übersetzung in wirklichem Deutsch veröffentlichen, damit die tief eingewurzelten Irrtümer über Hans Cranach die Forschung nicht noch weiter aufhalten.

Ein jeder, der seit Schuchardt über Lucas Cranach geschrieben hat, hat ja wenigstens mit einigen Worten auch des ältesten Sohnes gedacht. Ob wohl auch nur einer von ihnen, ausser Lindau, sich die Mühe genommen hat, das Gedicht Stigels unverkürzt im Original zu lesen? Haben sie nicht fast alle ohne eigenes Nachdenken einfach nur das nachgeschrieben, was entweder Heller oder Schuchardt mit ihrem Mangel an Kritik über den ältesten Sohn Lucas Cranachs geäussert haben? Oder wäre es etwa sonst möglich gewesen, dass sich der Doppelname Johannes Lucas, von dem keine einzige Quelle etwas weiss, der vielmehr nur eine Erfindung des schlechten Lateiners Schuchardt ist anstatt des allein richtigen Hans in allen kunstgeschichtlichen Handbüchern festgesetzt hätte? Wäre es ferner möglich gewesen, dass es auch Leute geben konnte, die an jene angebliche Entdeckung des altersschwachen Schuchardt glaubten, dass Lucas Cranach ausser dem sogenannten Johann Lucas und dem jüngeren Lucas noch einen dritten Sohn Hans gehabt habe? Wer hätte denn als getreuer Nachschreiber Schuchardts ausser dem falschen Vornamen nicht auch das falsche Todesjahr Hans Cranachs noch weiter verbreitet? Wer hätte so viel kritischen Sinn gehabt, um zu erkennen, dass die von Schuchardt benützte Ausgabe der Tischreden Luthers, in der Luthers Trostrede an die Eltern beim Eintreffen der Todesnachricht unter dem Jahr 1536 (statt 1537) steht, nicht nur wegen dieser falschen

Zeitangabe eine Quellenschrift von höchst zweifelhaftem Werte ist? Nur ein einziger, Lindau, hat sich gegen die Autorität Schuchardts aufgelehnt. Das, was er auf S. 292—304 seiner Cranachbiographie (Leipzig 1883) über Hans Cranach sagt, gehört zu dem Besten in dem Buche, das leider alles andere, als eine Künstlerbiographie ist.

Auch wenn wir das, was Stigel in seinem poetischen Nachruf über die Kunst Hans Cranachs berichtet, nicht alles für bare Münze nehmen dürfen, auch wenn uns sein Lob bisweilen allzu überschwänglich erscheint, so geht doch aus seinen thatsächlichen Angaben mit unbedingter Gewissheit hervor, dass Hans Cranach eine reiche Thätigkeit entfaltet hat und ein hervorragender Künstler — wenigstens in den Augen seiner Landsleute — gewesen ist.

Bisher war nur ein einziges sicheres Werk Hans Cranachs bekannt, sein Skizzenbuch, das sich jetzt im Kestnermuseum in Hannover befindet. Es ist mehr ein Merkbuch, ein Tagebuch, wie man es auf der Reise benützt. Künstlerische Entwürfe enthält es nicht, wohl aber eine Menge Dinge, die für jeden gewöhnlichen Wanderer wichtig waren. Dazu kommt, dass vieles in dem Buche gar nicht von Hans Cranach, sondern von einer fremden Hand gezeichnet ist, wohl der seines Reisegefährten oder dessen, der später in den Besitz des Buches gekommen ist. Sicher von Hans Cranach ist die eine Seite, die Friedr. Lippmann im Text (S. 5) zu seiner Ausgabe der Holzschnitte und Kupferstiche Lucas Cranachs d. Ä. hat nachbilden lassen. Wir sehen da sechs Affen in verschiedenen Stellungen. Einer hockt einem jüngeren Manne, der bei einem Glase Wein sitzt, auf der Schulter. Zwischen den Affen steht in der oberen Hälfte des Blattes von derselben Hand geschrieben: „hans maller von Crannach". In der unteren Hälfte lesen wir folgende Worte:

„det liegen Alls we als staindragen
wur oft maniger maller sein
15 mauel zue haben 36

Der Sinn dieser Worte ist gar nicht so rätselhaft, wie Lippmann meint; von Affen ist überhaupt nicht die Rede, denn die Stelle heisst einfach auf Neuhochdeutsch: „Thäte Lügen so weh, wie Steinetragen, würde oft mancher Maler sein Maul halten."*) Die letzte Zeile wird

*) Der Spruch stimmt dem Sinne nach (im Vordersatz sogar wörtlich) mit einem Spruch auf einem Chorstuhle im Merseburger Dom überein, der etwa aus dem 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts stammt.

von den beiden Hälften der Jahreszahl 1536 eingefasst, woraus folgt, dass diese Worte nicht auf der Reise nach Italien geschrieben sind, die Hans Cranach erst 1537 antrat.

Es ist gar nicht möglich, aus den flüchtigen Skizzen des Buches irgend einen Schluss auf die Begabung und das Können Hans Cranachs zu ziehen, ebensowenig wie sich Goethes Dichtergrösse nach seinen Waschzetteln bemessen lässt. Doch würde z. B. der Mann mit dem Affen auf der Schulter auch einem grossen Künstler keine Schande machen, so sicher ist er gezeichnet.

Wir wissen jetzt, wie Hans Cranach gemalt hat. Aber wenn wir es noch nicht wüssten, wenn wir nur die litterarische Überlieferung hätten, und wir fragten uns: wie mögen wohl seine Bilder ausgesehen, wie mag er sie bezeichnet haben? so brauchen wir bloss zum Vergleich die Bilder seines jüngeren Bruders heranzuziehen. Wie der jüngere Lucas namentlich in seiner ersten Zeit ganz naturgemäss in der Art seines Vaters gemalt, allmählich aber einen eigenen Stil ausgebildet hat, der sich von dem des Vaters deutlich unterscheidet, so hat aller Wahrscheinlichkeit nach auch Hans Cranach anfangs ganz unter dem Einfluss Lucas Cranachs gestanden, später aber ebenfalls eigene Wege eingeschlagen. Und wie der jüngere Lucas zur Bezeichnung seiner Werke dasselbe Schlangenzeichen benützt hat, wie sein Vater, ebenso wird es schon sein älterer Bruder Hans gethan haben, wenn er überhaupt seine Bilder bezeichnet hat. Wie aber trotz aller Ähnlichkeit im allgemeinen die Schlange des jüngeren Lucas sich von der des älteren doch durch einige ganz bestimmt ausgeprägte Einzelheiten (die nicht einmal beabsichtigt zu sein brauchen) unterscheidet, sodass wenigstens der Kenner sofort weiss, dies Zeichen hat der Vater, dies sein gleichnamiger Sohn gemacht, so wird sich auch Hans Cranach gewöhnt haben, seine geflügelte Schlange zwar in der vom Wappenbrief bestimmten Form, an die ja auch sein Vater gebunden war, aber doch in einer ihm zusagenden besonderen Weise zu zeichnen.

Dies ist in der That der Fall gewesen. Sehen wir uns nur einmal die beiden Schlangen auf den Holzschnittbildnissen Christians II. von Dänemark an, von denen die auf dem Bildnis mit den neun Wappen ja besonders gross und deutlich gezeichnet ist. Das ist nicht die Schlange, mit der Lucas Cranach d. Ä. so viele seiner Holzschnitte in der Zeit bis zu seinem 50. Jahre (1522) bezeichnet hat. Namentlich die Form der Flügel wirkt fremdartig; ja man weiss eigentlich nicht, ob

man hier noch von zwei Flügeln und nicht eher nur von einem sprechen darf. Auch die Ziffern der Jahreszahl, besonders die 2 und 3, machen einen ungewöhnlichen Eindruck. Bei den mit der Schlange bezeichneten Tafelbildern, die sich durch die stilistische Untersuchung als Werke des Pseudogrünewald, also Hans Cranachs, herausgestellt haben, tritt diese Abweichung von der Schlange, wie sie auf gesicherten Bildern Lucas Cranachs vorkommt, noch viel mehr zu Tage. Die Unterscheidung ist hier freilich noch schwieriger, als bei den Bildern Lucas d. J., und erfordert einen sicheren Blick, der erst durch langjährige Übung erworben sein will.

Es ist noch nicht lange her, da galten eine grosse Anzahl von Bildern aus der Zeit von 1537—1553, die jetzt allgemein als Werke Lucas Cranachs des Jüngeren anerkannt sind, noch als solche seines Vaters. Das genauere Studium der mit der Schlange bezeichneten Bilder, die nach 1553, d. h. nach dem Tode Lucas Cranachs d. Ä. gemalt sind, die also von dem jüngeren Lucas sein müssen, hat zur Folge gehabt, dass man auch unter der Masse der vor 1553 gemalten bald da, bald dort dessen Hand erkannte. Der leichter erkennbare Unterschied im Stil schärfte die Augen, die dann auch die feineren Unterschiede in der Zeichnung der Schlange auf den zwischen 1537 und 1553 entstandenen Bildern wahrnahmen.

Wie nun aber, wenn der jüngere Lucas noch vor seinem Vater gestorben wäre? Ich bin überzeugt, dann wäre die Forschung in derselben misslichen Lage, wie sie dem ältesten Sohn Hans gegenüber bisher gewesen ist. Dann wäre eine kritische Scheidung zwischen den Bildern des älteren und jüngeren Lucas Cranach wohl heute noch ein frommer Wunsch, an dessen Erfüllung einige Generationen zu arbeiten hätten. Weit sind wir übrigens auch hier noch nicht fortgeschritten; ja mir scheint, wenn ich die Lebensarbeit Lucas Cranachs d. J. annähernd abschätze, dass wir in der Kenntnis seiner Entwickelung und der Würdigung seiner künstlerischen Persönlichkeit eben knapp nur über die Anfänge hinausgekommen sind.

Anhaltspunkte, wie wir sie haben, um auch in solchen Bildern, die noch zu Lebzeiten des älteren Lucas Cranach entstanden sind, Werke des jüngeren Lucas zu erkennen, giebt es bei Hans Cranach, dem lange vor seinem Vater Gestorbenen, nicht. Darum ist die Scheidung zwischen den Werken des Vaters und des ältesten Sohnes um vieles schwieriger. Allmählich wird man jedoch auch hier zum Ziele kommen.

Es giebt ja verschiedene Wege, die dahin führen. Mag man die Entwickelung Lucas Cranachs von den Anfängen bis zu seinem Tode verfolgen oder mag man den ganzen Weg rückwärts gehen, immer wird man in der Zeit von etwa 1520—1537 auf die Thätigkeit eines Künstlers stossen, der sich ebenso deutlich von Lucas Cranach d. Ä. unterscheidet, wie später Lucas d. J. Der sicherste Beweis, dass dieser Künstler Hans Cranach ist, ist wohl der Umstand, dass es nach dem Jahre 1537 kein einziges Bild, keinen einzigen Holzschnitt giebt, in dem sich der von ihm ausgebildete Stil fortsetzt. Spätere Untersuchungen werden dies lehren.

Aber wie es scheint, giebt es noch grössere Schwierigkeiten zu überwinden, als vom Beginn der zwanziger Jahre bis 1537 die Werke des Vaters von denen des ältesten Sohnes zu scheiden. Man hat bisher angenommen, 1537 beginne die selbständige Thätigkeit Lucas Cranachs des Jüngeren. Er wäre damals also 22 Jahr alt gewesen. Das dürfte viel zu spät sein, wenn man bedenkt, dass er ja von Kindheit auf Gelegenheit hatte, sich für den Künstlerberuf vorzubereiten. Es ist ganz undenkbar, dass er nicht schon als Knabe in der väterlichen Werkstatt beschäftigt worden wäre. Sein Lehrmeister war selbstverständlich der Vater, aber ebenso selbstverständlich zugleich der ältere Bruder. Im Alter von etwa 15 Jahren, also um 1530, wird er schon so weit entwickelt und namentlich technisch ausgebildet gewesen sein, dass er Aufträge, die der Vater bekam, selbständig ausführen konnte. Es giebt Bilder aus den Jahren 1530—37, die ihrem Stil nach weder von Lucas Cranach d. Ä., noch von Hans Cranach sein können und die mit der Schlange in einer Form bezeichnet sind, die wieder auf eine andere Hand, als die jener beiden hindeutet. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind dies die frühesten Bilder Lucas Cranachs d. J. Dann hätten also der Vater und seine beiden Söhne eine Reihe von Jahren hindurch dasselbe Künstlerzeichen zugleich mit nur geringfügigen Abweichungen geführt — für sie, wenn man sich der ursprünglichen Bedeutung der Schlange erinnert, fast etwas Selbstverständliches. Die Nachwelt aber und wohl auch schon die Zeitgenossen insgesamt, mit Ausnahme nur weniger näherer Freunde des cranachschen Hauses, hätten in diesen drei immerhin verschiedenen Zeichen immer nur ein einziges Zeichen, das Lucas Cranachs d. Ä., gesehen.

Ein Rätsel ist es nun aber, warum etwa um die Mitte des Jahres 1537 mit dem in aller Welt bekannten Künstlerzeichen eine Veränderung stattgefunden hat, warum die beiden Fledermausflügel mit liegenden Vogelflügeln vertauscht worden sind. Ein für uns erkennbarer

Grund hat nicht vorgelegen; aber ohne einen triftigen Grund ist die Änderung auf keinen Fall erfolgt. Es fragt sich vor allem: ist die Schlange als Wappentier oder nur als Künstlerzeichen verändert worden? Da sie nach dem Jahre 1537 überhaupt nicht mehr mit Fledermausflügeln vorkommt, möchte man glauben, dass eine offizielle Veränderung des Wappens stattgefunden habe. Vielleicht lässt sich dies noch durch archivalische Forschungen genau ermitteln. Freilich möchte man noch lieber einen inneren Zusammenhang zwischen dieser Änderung und einem Ereignis annehmen, das so tief in das Leben und den Kunstbetrieb Lucas Cranachs d. Ä. einschnitt, wie der Tod seines ältesten Sohnes, ja, schon dessen Abreise nach Italien. Oder sollte es wirklich nur ein Zufall sein, dass etwa zu derselben Zeit, wo Hans Cranach das Elternhaus verlässt, wo die Werkstatt ihre hervorragendste Kraft, ja man darf sagen, ihren thatsächlichen Leiter verliert, auch das Künstlerzeichen in seiner bisherigen Form geändert wird?

Es wird sich zeigen, dass Hans Cranach der Hauptvertreter, die eigentliche Seele der cranachschen Kunst in den zwanziger und in der ersten Hälfte der dreissiger Jahre gewesen ist. Überall hat er seine Hand im Spiele, mag es sich um den Schmuck der Lutherschen Bibelübersetzung mit Holzschnitten oder die Herstellung von grossen Altarwerken handeln. Man ist erstaunt über die Bilderproduktion, die um die Mitte der zwanziger Jahre in der cranachschen Werkstatt beginnt, man kann nicht recht begreifen, dass der Meister, der schon das 50. Lebensjahr überschritten hat, auch nur das Beste von allem selbst gemalt haben sollte. Und doch findet dieser Aufschwung, den die Werkstatt nimmt, seine natürliche Erklärung in der Thätigkeit einer jüngeren Kraft, die an die Stelle des alternden Meisters tritt. Gewiss hat Meister Lucas den Pinsel nicht ganz bei Seite gelegt, aber die Pflichten und Interessen, die mit Beginn der zwanziger Jahre an ihn herantraten, verhinderten von selbst eine rein künstlerische Thätigkeit in der Art, wie er sie früher ausgeübt hatte. Nicht etwa die Erwerbung von Apotheke und Buchhandlung und der Betrieb einer Buchdruckerei, sondern vor allem sein Eintritt in den Rat der Stadt Wittenberg gab seinem Leben eine andere Richtung. Und dann eines noch: der Meister wird doch immer älter, 1532 vollendet er sein 60. Lebensjahr, es wäre ein Wunder gewesen, wenn er trotzdem den Pinsel noch so eifrig gehandhabt hätte, wie in seinen jüngeren Jahren, wenn sich nicht auch bei ihm mit der Zeit das Bedürfnis nach Ruhe geltend gemacht hätte.

Wir haben uns den Betrieb der cranachschen Kunst in dieser Zeit genau so vorzustellen, wie heutzutage den Betrieb eines künstlerischen Handwerks, bei dem einem Vater zwei Söhne, ein älterer und ein jüngerer, zur Seite stehen. Während der Vater in früheren Jahren die Hauptarbeit in der Werkstatt selbst gethan hatte, nimmt allmählich der herangewachsene älteste Sohn seine Stelle ein, und während der Vater das Geschäft nach aussen vertritt, die Aufträge in Empfang nimmt und für die Güte der Arbeit allein mit seinem Namen einsteht, leitet der Sohn thatsächlich das Geschäft, gewissermassen als Altgeselle, und führt mit den Gesellen, unter denen sich auch der jüngere Bruder befindet, und mit Lehrjungen die Aufträge aus. Eine solche Auffassung der Kunst widerspricht zwar unseren heutigen Anschauungen, aber sie ist in den Verhältnissen jener Zeit wohl begründet.

Die Pseudogrünewald-Frage hat eine verhältnismässig einfache Lösung gefunden durch den Nachweis, dass der unbekannte Künstler der älteste Sohn Lucas Cranachs gewesen ist. Durch diesen Nachweis ist nun freilich die Forschung vor eine neue, bedeutend schwierigere Aufgabe gestellt, von der sie bisher nichts geahnt hatte: alle mit der Schlange bezeichneten Werke, die etwa seit dem Anfang der zwanziger Jahre bis 1537 entstanden sind, namentlich alle jene „echtesten" Lucas Cranachs, die zum eisernen Bestande der öffentlichen Sammlungen, der photographischen Kunstanstalten, der illustrierten Kunstgeschichten gehören, sind einer scharfen, kritischen Prüfung zu unterziehen. Vor einem jeden dieser nach Hunderten zählenden Bilder und Holzschnitte muss die Frage erhoben werden: Lucas oder Hans Cranach? Und nicht genug damit: auch der jüngere Lucas macht schon Eigentumsrechte geltend. Des Zweifels wird zunächst kein Ende sein. Aber auch nur durch Zweifel wird eine Gewissheit darüber zu erlangen sein, ob Lucas Cranach in seinen späteren Jahren derjenige war, für den er bisher gehalten worden ist: ein Künstler, der sich frühzeitig erschöpft hat und der sich nun, um den an ihn gestellten Anforderungen zu genügen, unablässig selbst wiederholen muss. Was mich betrifft, so wage ich nicht, in das allgemeine Urteil über ihn einzustimmen und den Stab über ihn zu brechen, solange ich noch in so vielen Fällen im Zweifel bin, ob ich ein Werk seines Alters oder ein Werk eines der beiden Söhne vor mir habe.

Hans Cranach muss fortan im Mittelpunkt der Cranachforschung stehen. Ich hoffe, dass schon in einigen Jahren mit ihm nicht mehr wie mit einer unbekannten Grösse gerechnet zu werden braucht. Über sein

Leben, über seine Persönlichkeit wird sich in der zeitgenössischen Litteratur und in den Archiven vielleicht noch manches finden lassen. Wünschenswert wäre es vor allem, festzustellen, wann und wo er geboren ist. Schuchardt setzt seine Geburt um das Jahr 1503 an, doch fehlt hierüber jedes urkundliche Zeugnis. Wir wissen nicht einmal, wann Lucas Cranach geheiratet hat. Man darf es nur als ziemlich sicher annehmen, dass er schon als verheirateter Mann nach Wittenberg gekommen ist. Wer die Kunst selbständig betreiben und in seiner Werkstatt Gesellen und Lehrjungen beschäftigen wollte, der musste zunächst im Besitz eines Weibes sein, das den Haushalt besorgte. War doch in manchen Städten die Verheiratung Vorbedingung für die Aufnahme als Meister in die Zunft. Darum heirateten die Künstler jener Zeit verhältnismässig früh, in der Regel etwa mit 25 Jahren. Lucas Cranach wird kaum eine Ausnahme von der Regel gebildet haben. So spricht also die Wahrscheinlichkeit dafür, dass er schon um das Jahr 1500 verheiratet gewesen ist. Vielleicht ist er damals auch eine Zeit lang in Gotha, der Heimat seiner Frau, sesshaft gewesen, vielleicht hat ihn die Frau auch auf den Fahrten begleitet, die er unternommen haben muss, ehe er festen Fuss in Wittenberg gefasst hat. Uns erscheint das jetzt undenkbar, dass die Frauen der Künstler an dem Wanderleben ihrer Männer teilgenommen haben, und doch wird diese längst bekannte Thatsache durch archivalische Funde immer von neuem bestätigt.

Wir wissen nicht, ob Lucas Cranach ausser den uns bekannten zwei Söhnen und drei Töchtern noch mehr Kinder gehabt hat, die vielleicht bald nach der Geburt gestorben oder nicht über das frühe Kindesalter hinausgekommen sind. Doch wäre es bei dem Kinderreichtum der damaligen Ehen und der grossen Kindersterblichkeit sehr leicht möglich. Ob wir wohl wüssten, dass Dürer siebzehn Geschwister gehabt hat, wenn die von seinem Vater angelegte Familienchronik nicht erhalten wäre? Fehlt doch auch in den Geschlechtstafeln so mancher Fürstenhäuser jener Zeit die Erwähnung von Prinzen und Prinzessinnen, die wirklich, wenn auch nur für kurze Zeit, gelebt haben.

Hans Cranach nun mag in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts geboren worden sein, vielleicht nicht einmal als erstes Kind, sicher aber als ältestes der am Leben gebliebenen. Bei seinem Tode würde er also etwa 35 Jahre alt gewesen sein.

Das stimmte nun allerdings nicht zu dem, was sich aus Stigels Trauergedicht über das Alter des Verstorbenen ergiebt, wenn wir nur

Schuchardts Übersetzung folgen wollten. Da wird Hans Cranach immer nur mit „Jüngling" angeredet; das würde also im klassischen Latein einem „adolescens" entsprechen, und Stigel schreibt nur klassisches Latein. Aber adolescens kommt auch nicht ein einziges Mal in dem Gedichte vor, obgleich es sich nach der Quantität der Silben hätte vortrefflich im Verse verwenden lassen. Stigel nennt den Freund immer nur juvenis, sein Alter juventa; diese beiden Worte bezeichnen aber nicht das, was wir unter Jüngling und Jugend verstehen,*) sondern den jungen Mann und die „besten Jahre" des Mannes, die Zeit etwa vom 25. bis 40. Jahre. Ja, juvenis wird bisweilen sogar von noch älteren Männern gebraucht, wenn sie noch Junggesellen sind. Stigel ruft nun freilich dem Freunde auch nach, er sei „vere aetatis", im Frühling seines Lebens, und „tenero sub flore juventae", nach Schuchardts falscher Übersetzung „in der zartesten Blüte der Jugend", richtiger: im blühenden Alter gestorben, aber ähnliches hat man auch immer und immer wieder von dem 37 jährigen Raffael gesagt, der darum auch als „Jüngling" im Gedächtnis der Menschen fortlebt.

Derartige dichterische Phrasen sind noch keine geschichtlichen Urkunden; wollte man sie wörtlich nehmen, so ergäbe sich sofort ein direkter Widerspruch zu den ganz bestimmten, nicht zu bezweifelnden Angaben, die Stigel über die reiche künstlerische Thätigkeit Hans Cranachs macht. Aus diesen geht vielmehr hervor, dass Hans Cranach ein fertiger Künstler war, dessen Entwickelung allerdings noch lange nicht abgeschlossen war (bei welchem Künstler wäre das mit 35 Jahren schon der Fall gewesen?), und von dem man noch viel Grösseres hoffte, als er bisher geleistet hatte. Stigel sagt aber ausdrücklich, dass er in der malerischen Technik (ars) seinen Vater nicht erreicht habe, dass er von diesem noch vieles habe lernen können, dass er dagegen in der Erfindung (ingenium) grösser gewesen sei, als der Vater.**) Die Pseudogrünewaldbilder und die mit der Schlange bezeichneten, die sich an sie anschliessen, auf der einen Seite, die Holzschnitte auf der anderen Seite bringen den Beweis für die Wahrheit dieses Urteils. In seiner Art zu zeichnen liegt etwas Geistreiches, ein moderner Zug, den

*) In manchen deutsch-lateinischen Schulwörterbüchern findet sich unter Jüngling und Jugend überhaupt nicht juvenis und juventa, sondern nur adolescens und adolescentia!

**) „Tu plus ingenii, genitor plus artis habebat" sagt Stigel und bezeichnet mit diesem kurzen Satze vortrefflich den ganzen Unterschied zwischen der Kunst des Vaters und der des Sohnes.

wir bei Lucas Cranach nicht finden. Die Dichter, deren Freundschaft er genoss, lauter Schüler Melanchthons, verehrten in ihm deshalb den verwandten Geist. Lucas Cranach ist dagegen entschieden der grössere Techniker, der grössere Farbenkünstler. Man braucht z. B. nur dessen Marienbilder, die um 1518 entstanden sind, mit einigen sicheren Bildern Hans Cranachs aus dem Jahre 1525 zu vergleichen. Die violettgrauen, aufdringlichen Schatten im Fleisch, die lackartigen Farben der Gewänder, namentlich das Zinnoberrot, das in den Schatten in Schwarz übergeht, der kühle Gesamtton, der dem vielen Rot die ihm nur in geringem Masse eigene Wärme noch vollends nimmt, die Nüchternheit der Landschaft, das alles sind Eigenschaften, die einen mangelhaften Farbensinn verraten. Ein längerer Aufenthalt in Italien hätte wahrscheinlich diesen Mangel in der Kunst Hans Cranachs völlig ausgeglichen. Doch hat ihn wohl kaum das Bedürfnis zu lernen nach Italien getrieben. Stigel sagt ja deutlich genug, dass es Ruhmbegierde gewesen sei, die Hans Cranach gedrängt habe, die Heimat zu verlassen. Die väterliche Werkstatt, in der er immer nur der Sohn seines Vaters, nicht er selbst war, aus der seine eigenen Werke immer nur als die seines Vaters in die weite Welt gingen, wurde ihm zu eng. Die Anerkennung, die ihm im Kreise der Freunde, im kleinen Wittenberg zuteil wurde, genügte ihm nicht mehr.

Die Reise nach Italien ist sicherlich nicht die einzige, die Hans Cranach unternommen hat. Wie jeder junge Künstler damals, muss auch er auf die Wanderschaft gegangen sein, bevor er an die Spitze der Gesellen in der väterlichen Werkstatt trat. Diese Wanderschaft fällt möglicherweise ins Jahr 1520 und führt ihn in die Heimat seines Vaters, nach Franken, wahrscheinlich bis nach Eichstätt. Ich habe schon S. 144 darauf aufmerksam gemacht, dass das Willibaldsbild der Bamberger Galerie den Umständen nach gar nicht 1520 in Wittenberg entstanden sein kann. Dann hätte Hans Cranach auch das Rosenkranzbild des Bamberger Domes in Bamberg selbst gemalt, wenn es sich wirklich von Anfang an im Dom befunden hat und nicht etwa erst in späterer Zeit dorthin gekommen ist. Auf jeden Fall muss man für die Bilder der zweiten Gruppe eine nähere Berührung mit fränkischer Kunst annehmen. Gewiss kann dies durch die Kenntnis namentlich Dürerscher Holzschnitte schon vermittelt worden sein. So haben die Fratzen, die unser Künstler zuerst am Pflockschen Altar, dann in seinen Holzschnitten mit Vorliebe an-

bringt, wie seine ganze Ornamentik, die von da ab rein renaissancemässig ist, wohl ihr Vorbild in Kaiser Maximilians Ehrenpforte. Aber es fragt sich, ob schon damals einzelne Blätter der grossen, vielteiligen Komposition an die Öffentlichkeit gelangt sind. Ist dies vielleicht auch der Fall gewesen, so war der Kreis, der sie kennen lernte, doch wohl nur klein und auserwählt. Es steht jetzt fest, dass Wolf Traut bei der Herstellung der Zeichnungen zur Ehrenpforte beteiligt gewesen ist. Hat nicht vielleicht Hans Cranach zu diesem besondere Beziehungen gehabt? Oder ist es blosser Zufall, dass Hans Cranach die Arbeit am Hallischen Heiligtumsbuche, die Wolf Traut bei seinem Tode unfertig hinterlassen hatte, zu Ende geführt hat? Ist es vielleicht der Einfluss Wolf Trauts gewesen, dass eine besondere Gruppe von Bildern des jungen Wittenberger Künstlers viel mehr an die fränkische, als an die sächsische Kunstweise erinnert?

Es sind nur Vermutungen, die ich hier ausspreche, aber doch solche, die einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit beanspruchen.

Wie schon gesagt, soll die ganze Thätigkeit Hans Cranachs in einem besonderen Teile dieser Studien behandelt werden. Ich bin gegenwärtig noch nicht im stande, die Scheidung zwischen den Werken Hans Cranachs und seines Vaters vollkommen durchzuführen; ich bin schon froh, dass ich aus der ungeheuren Menge von Bildern, die dabei in Frage kommen, wenigstens eine kleine Anzahl anführen kann, die sich durch genaue kritische Vergleichung mit den von mir besprochenen Pseudogrünewaldbildern als Arbeiten derselben Hand nachweisen lassen. Es werden in der Hauptsache diejenigen Bilder sein, von denen wahrscheinlich Meyer, Bode und namentlich Scheibler ausgegangen sind, als sie die Behauptung aufstellten, der Pseudogrünewald sei niemand anders als Lucas Cranach d. Ä. Ihre Beobachtung war durchaus richtig, aber die Schlussfolgerung war logisch falsch; denn sie stützte sich auf eine Voraussetzung, die noch nicht bewiesen war, dass nämlich die Schlange mit Fledermausflügeln nur das Zeichen Lucas Cranachs d. Ä. gewesen sei. Hätten sie schon gewusst, dass es zwei Künstler gab, die sich zu derselben Zeit desselben Zeichens bedienten, so hätten sie ihre Behauptung etwa in den Satz zusammengefasst: der Pseudogrünewald ist niemand anders, als derjenige Künstler, der mit Lucas Cranach zusammen bis zum Jahre 1537 dasselbe Zeichen führt, ohne doch wesenseins mit ihm zu sein.

Bevor ich eine Anzahl von Bildern Hans Cranachs aufzähle,

die mit der Schlange bezeichnet sind, muss ich noch auf Eines aufmerksam machen. Wie es gar nicht anders sein kann, wenn Vater und Sohn in einer Werkstatt zusammenarbeiten, sind die Unterschiede in ihren Bildern bisweilen ziemlich gering, sodass ein im Sehen ungeübtes Auge womöglich zunächst gar keine Unterschiede bemerkt. Beide arbeiten selbstverständlich mit denselben Farbstoffen, auch ihre Technik ist naturgemäss nicht sehr von einander verschieden, wenigstens so lange der Sohn noch ganz unter dem Einflusse des Vaters steht. Die Menschen, die sie beide darstellen, haben dieselbe Zeittracht, beide benützen sie vielleicht dieselben Modelle. Der Sohn führt auf einem grösseren Gemälde, das der Vater in der Hauptsache selbst malt, die Nebendinge aus, oder der Vater entwirft nur die Komposition und überlässt dem Sohn die vollständige Ausführung. Bei Bildnissen bekannter Persönlichkeiten, wie der Landesfürsten, Luthers und seiner Frau, Melanchthons, die in Masse bestellt werden, malt der Vater immer das erste, der Sohn nach diesem Vorbilde alle übrigen. So werden sich die Bilder beider im Allgemeinen oft äusserst ähnlich sehen. Aber jeder wird auch wieder seine Besonderheiten haben. Der Sohn benützt zwar dieselben Farben wie der Vater, aber er mischt sie anders, er liebt andere Verbindungen; er malt zwar dieselben Kleider wie der Vater, aber er schmückt sie in seiner Weise mit irgend einem Ornament, das ihm besonders Freude macht und an das sich seine Hand so gewöhnt hat, dass er gar nicht von ihm lassen kann. Auf diese Eigenheiten hat man besonders zu achten, wenn man zwischen den Bildern Lucas Cranachs d. Ä. und seines ältesten Sohnes zu scheiden sucht.

Man geht dabei am besten von den Pseudogrünewaldbildern der dritten und vierten Gruppe aus, namentlich denen mit kleinen oder mittelgrossen Gestalten, wie der Maria in der Glorie, der h. Sippe und den sechs kleinen Altarflügeln in der Aschaffenburger Galerie, der h. Magdalena in Wiesbaden, der Beweinung Christi in Augsburg, den Kopien nach Hieronymus Bosch im Vorrat der Berliner Galerie.

Als Werke derselben Hand, also Hans Cranachs, erweisen sich dann folgende Bilder, von denen die meisten in guten Photographien vorliegen.

1522 Der lüsterne Alte. Budapest, Nationalgalerie. CrA. 16. Dazu die gleichartigen undatierten Darstellungen in dieser und anderen Sammlungen.

1524 Lucretia. München, Pinakothek.

1525 Die h. Magdalena. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.
„ Die h. Helena. Wien, Liechtenstein-Galerie. CrA. 18.
„ Kleines weibliches Bildnis. Tübingen, Universitätssammlung (nicht von 1527!). CrA. 38.
„ Kardinal Albrecht von Brandenburg als h. Hieronymus im Zimmer. Darmstadt, Museum. CrA. 22.
1526 Kardinal Albrecht von Brandenburg als h. Hieronymus im Zimmer. Potsdam, Oberst v. Natzmer, früher in der Hollandtschen Sammlung in Braunschweig.
„ Sibylle von Cleve. Petersburg, Ermitage. CrA. 25. (Das Bildnis aus demselben Jahr in Weimar jedoch von Lucas Cranach d. Ä.)
1527 Kardinal Albrecht von Brandenburg als h. Hieronymus in der Landschaft. Berlin, Galerie. CrA. 37.
„ Venus und Amor als Honigdieb. Schwerin, Museum. CrA. 39.
„ Wirkung der Eifersucht. Weimar, Museum. CrA. 40. (Vergl. die h. Sippe in Aschaffenburg, CrA. 132). Dazu die beiden andern Darstellungen in der früheren Sammlung Habich in Kassel und der früheren Sammlung Lippmann in Wien.
1528 Parisurteil. Darmstadt, Geh. Hofrat Dr. Schäfer. CrA. 42.
1529 Sündenfall und Erlösung. Gotha, Museum. CrA. 44.
1530 Das Paradies. Wien, Hofmuseum (vergl. die Kopie nach Bosch im Vorrat der Berliner Galerie).
„ Untergang der Ägypter. Augsburg, Galerie.
1532 Venus. Frankfurt, Städelsches Institut. CrA. 57.
o. J. Maria in der Glorie. Lauban, Kloster der Magdalenerinnen (vergl. den Aufsatz von Richard Förster, Neue Cranachs in Schlesien, in der Zeitschrift Schlesiens Vorzeit, Bd. VII, S. 266 mit Lichtdruck).
„ Die Satyrfamilie. Donaueschingen, Galerie. CrA. 85.
„ Christus und die Ehebrecherin (ohne Bezeichnung). Aschaffenburg, Galerie.

Wollte ich alle die Bilder nennen, die nun wieder von derselben Hand sind, wie die eben aufgezählten, so würde sich die Liste schnell verdoppeln und verdreifachen. Ich will aber auch meinen Fachgenossen etwas zu thun übrig lassen und ihnen die Freude nicht vorwegnehmen, die das Selbstfinden verursacht. Es handelt sich doch zugleich um eine Aufgabe, die nur in gemeinsamer Arbeit vollkommen gelöst werden kann.

Von den mit der Schlange bezeichneten Holzschnitten halte

ich den nach links reitenden geharnischten Ritter mit der Überschrift „Der Adel" L. 35 (B. 123. Sch. II, 278 Nr. 125) für eine ganz frühe Arbeit Hans Cranachs. Ausführlich habe ich über ihn auf S. 53 gehandelt. Ausserdem nenne ich hier noch den auf S. 54 besprochenen Titelholzschnitt zur deutschen Theologie von 1518: Der auferstandene Christus in den Wolken und das Begräbnis des alten Adam (Sch. II, 233 Nr. 94).

Von Kupferstichen gehören Hans Cranach drei an, von denen zwei bisher für Werke Lucas Cranachs gehalten worden sind.

1. Bildnis Luthers als Mönch in einer Nische, von 1520, L. 63 (Sch. II, 190 Nr. 7 und III, 211. P. IV, 6 Nr. 8). Vergl. dazu meine Bemerkungen auf S. 57—59.
2. Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg von 1520, L. 64 (B. 4. Sch. II, 188 Nr. 5). Vergl. dazu meine Bemerkungen auf S. 59.
3. Kleine Hochfüllung mit Blatt- und Rankenwerk, aus späterer Zeit; wie es scheint, noch unbeschrieben. Sie befindet sich im Berliner Kupferstichkabinet. Die Platte ist zusammen mit der des eben erwähnten Bildnisses des Kardinals Albrecht im zweiten Zustand ohne den Stichelglitscher auf einem Blatte abgedruckt.

IV.

Die Cranach-Ausstellung in Dresden.

Die Cranach-Ausstellung in Dresden wird wohl für absehbare Zeiten die einzige dem Meister Lucas gewidmete bleiben. Für die Wissenschaft hat sie unzweifelhaft eine grosse Bedeutung erlangt. Soll aber ihre Wirkung nachhaltig sein, so wäre es Pflicht eines jeden Forschers, seine Beobachtungen und Ansichten über Bilder der Ausstellung, insofern sie neu sind und von den bisherigen abweichen, auch der Allgemeinheit zugänglich zu machen und sich nicht, wie es gewöhnlich geschieht, damit zu begnügen, sie im Notizbuch schwarz auf weiss zu besitzen. Gerade hier gilt das Wort: Man soll das Eisen schmieden, soange es warm ist.

Weitaus die meisten Bilder sind mir schon lange vor der Ausstellung aufs genaueste bekannt gewesen. Ich hatte mir über jedes einzelne längst ein Urteil gebildet, bevor ich sie in der so lehrreichen Vereinigung wiedersah. Überraschungen also, wie für andere, hat es für mich eigentlich keine gegeben. Ich habe auch nicht umzulernen brauchen, abgesehen von einigen wenigen Bildern, die ich bisher für echte Werke Lucas Cranachs gehalten hatte, die ich aber doch als solche streichen und seinem ältesten Sohn Hans zuweisen musste. Wichtig war für mich die Ausstellung insofern, als sie mir erwünschte Gelegenheit bot, diese und jene Frage noch weiter zu verfolgen, als es mir bis dahin möglich gewesen war, meine Ansichten über dies und jenes Bild, diese und jene Gruppe in eine noch bestimmtere Form zu fassen, Zusammenhänge festzustellen, die ich bisher übersehen hatte.

An der Hand des wissenschaftlichen Verzeichnisses von Karl

Woermann gehe ich nun die Ausstellung noch einmal Bild für Bild durch und teile von meinen Beobachtungen alles das mit, was ich zu Nutz und Frommen unserer Wissenschaft für notwendig halte. Bei allen Bildern, von denen es einzeln käufliche Photographien giebt, habe ich wenigstens dies angegeben, wenn ich sonst nichts weiter zu bemerken hatte. Die meisten Photographien sind im Verlag von R. Tamme (F. u. O. Brockmanns Nachfolger) in Dresden-A., Waisenhausstr. 31, erschienen.

1. Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. München, Generalmusikdirektor Hermann Levi. Von 1504. Phot. von Tamme. Es ist das erste Werk, das L. Cranach mit seinem Zeichen versehen hat. Hat er wirklich kurz vor seiner Übersiedelung nach Wittenberg in Nürnberg eine Zahlung von 50 fl. erhalten, wie Corn. Gurlitt im Repert. f. Kunstw. XVIII (1895) S. 113 mitgeteilt hat, so liegt es nahe, anzunehmen, dass das Bild in Nürnberg entstanden ist.

2—3. Flügelaltar mit der Hinrichtung der h. Katharina und weiblichen Heiligen. Dresden, Galerie. Von 1506. Phot. von Tamme. Vergl. S. 82—83.

4. Bildnis des Christoph Scheurl. Nürnberg, Theodor Freiherr von Scheurl. Von 1509. Phot. von Tamme. Vergl. S. 86.

5. Venus und Amor. Petersburg, Ermitage. Phot. von Tamme und Braun. Von 1509. Vergl. S. 86.

6—7. Bildnis Herzog Heinrichs des Frommen und seiner Gemahlin Katharina. Dresden, histor. Museum. Phot. von Tamme. Von 1514. Vergl. S. 37 und 89.

8. Christus an der Säule. Dresden, Galerie. Phot. von Tamme. Von 1515.

9. Christus am Kreuz zwischen den Schächern. Berlin, Frau Mathilde Wesendonck. Phot. von Tamme. Von 1515.

10. Die Vermählung der h. Katharina. Wörlitz, Gotisches Haus. Von 1516. Phot. von Tamme. Zu der jetzt üblichen Benennung derartiger Bilder vergleiche man S. 80, zu dem Bilde selbst S. 95.

11. Der Sterbende. Leipzig, Städtisches Museum. Phot. von Tamme. Von 1518.

12. Maria mit dem Kinde, das einen Apfel hält. Glogau, Dom. Phot. von Tamme. Von 1518. Vergl. S. 103.

13. Ruhende Quellnymphe. München, Dr. Martin Schubart. Phot. von Tamme. Von 1518 (?). Vergl. S. 103.

14. Die Kreuztragung Christi. Donaueschingen, Galerie. Phot. von Höfle in Augsburg. Die Bezeichnung gefälscht, angeblich vom 1520. Vergl. S. 107.

15. Bildnis eines jungen Mannes. Schwerin, Galerie. Phot. von Tamme. Von 1521. Die Schlange hat doppelte Flügel; der Leib macht jedoch einen befremdlichen Eindruck, als ob er von späterer Hand nachgezogen wäre (vielleicht die 22 darunter auch). Die echten Schlangen Lucas Cranachs haben andere Schwanzspitzen.

16. Ein verliebter Alter. Budapest, Nationalgalerie. Phot. von Tamme und von Weinwurm in Budapest. Von 1522. Nicht von Lucas Cranach d. Ä., sondern von Hans Cranach. Dies lehrt eine Vergleichung mit Gestalten auf verschiedenen Pseudogrünewaldbildern, von denen ich besonders zwei nenne: Wilibald und Walburg in Bamberg (CrA. 101) und die Beweinung Christi in Augsburg (CrA. 143). Die Dirne in Budapest ist nur eine malerisch verfeinerte Wiederholung der Magdalena in Augsburg.

17. Bildnis eines jungen Mannes. Schleissheim, Galerie. Von 1526, nicht 1524. Hat stark gelitten und ist deshalb kaum richtig zu beurteilen. Einen Vergleich mit den übrigen Bildnissen des Jahres 1526 hält es nicht aus.

18. Die h. Helena. Wien, Liechtensteinsche Galerie. Phot. von Tamme. Von 1525. Nicht von Lucas Cranach d. Ä., sondern ganz sicher von Hans Cranach. Ich denke, die Zeit ist nicht mehr ferne, wo man den Kopf darüber schütteln wird, dass man Bilder wie dieses für vortreffliche Werke derselben Hand hat erklären können, die 1518 und danach die Marienbilder in Weimar, Grossglogau (CrA. 12), Karlsruhe (CrA. 79), Budapest (CrA. 73), Frankfurt a. M. (CrA. 83) gemalt hat. Der Irrtum wird noch augenfälliger, wenn man den eben angeführten Bildern des Meisters Lucas, zugleich mit dieser h. Helena, noch andere Bilder derselben Hand, d. h. Hans Cranachs, aus demselben Jahre gegenüberstellt, wie das kleine runde Bildnis Nr. 38 (Tübingen, Universitätssammlung), namentlich aber die h. Magdalena des Kölner Museums. Diese Bilder von 1525 müssten doch den Stil jener früheren Bilder Lucas Cranachs weiter führen, oder sie müssten — da Lucas Cranach in seiner Formensprache und Farbengebung immer bewahrsamer wird, je mehr er sich dem 50. Lebensjahre (1522) nähert — jenen im Stile fast gleichen. Von alledem ist hier nichts zu bemerken. Im allgemeinen eine gewisse Ähnlichkeit, in jeder

Einzelheit dagegen ein grosser Unterschied. Man braucht gar nicht die Bilder im Original gesehen zu haben, man braucht nur die Photographien neben einander zu legen, um sich der Kluft bewusst zu werden, die beide Gruppen von einander trennt. Auch der Anfänger muss sofort erkennen, dass z. B. das Marienbild in Karlsruhe (CrA. 79, Phot. von Tamme) und die h. Magdalena in Köln (Phot. von Joh. Nöhring, Lübeck), beide in ihrer Art sehr charakteristische Werke, sich nicht bloss deshalb so gewaltig von einander unterscheiden, weil ein Zeitraum von etwa 7 Jahren (vielleicht noch weniger) zwischen ihnen liegt, sondern weil sie der Ausfluss zweier ganz verschieden gearteter Künstlerpersönlichkeiten sind. Beide als Werke desselben Künstlers aufzufassen, ist auch psychologisch unmöglich. Wir wollen doch ja nicht vergessen, dass Lucas Cranach 1525 schon im 53. Lebensjahre stand! Er müsste, nachdem er das Karlsruher Marienbild gemalt hat, noch einmal von vorn angefangen haben, gewissermassen geistig und künstlerisch neu geboren worden sein, um die h. Magdalena in Köln malen zu können. Man braucht nur dieses Bild nach seiner Formensprache und seinem geistigen Gehalte, der Auffassungsweise, genauer zu analysieren und mit dem Karlsruher Bilde zu vergleichen: in dem späteren spricht sich eine noch etwas naive, in der Entwickelung begriffene, in dem früheren eine völlig gereifte Künstlerschaft aus. Wären beide von derselben Hand, so müsste doch das Verhältnis gerade umgekehrt sein. Ich habe wie oft bedauert, dass die Kölner Magdalena auf der Ausstellung fehlte. Wer von den Kennern sie z. B. in unmittelbarer Nachbarschaft des Karlsruher Marienbildes gesehen hätte (ich räume diesem vor den anderen dieser Zeit den Vorrang ein wegen seiner verhältnismässig vortrefflichen Erhaltung), wer nur die Landschaft auf beiden genauer verglichen hätte, der hätte unbedingt irre werden müssen an der längst zum Glaubenssatz gewordenen Ansicht, in Bildern wie der h. Magdalena in Köln oder der h. Helena in Wien sei der spätere persönliche Stil Lucas Cranachs d. Ä. verkörpert. Nach allem, was ich im vorhergehenden Abschnitte dargelegt habe, kann nur Hans Cranach der Schöpfer derartiger Bilder sein.

19. Lucrezia. Wartburg, Schlosshauptmann v. Cranach. Phot. von Tamme. Von 1525. Wohl eher von Hans Cranach, als von Lucas Cranach d. Ä. Bei dem traurigen Zustande des Bildes ist diese Frage jedoch noch nicht mit Sicherheit zu entscheiden.

20. Altersbildnis Kurfürst Friedrichs des Weisen. Wör-

litz, Gotisches Haus. Phot. von Tamme. Von 1525. Friedrich starb am 5. Mai 1525. Sein Tod gab Anlass zur Herstellung einer Anzahl von Bildnissen mit grünem Hintergrund, zu denen das vorliegende und das unter Nr. 119 aufgeführte (Dresden, Prinz Georg) gehört. Wahrscheinlich ist kein einziges von ihnen von Lucas Cranach gemalt, sondern lalle von den Gesellen in seiner Werkstatt, einige ganz sicher von Hans Cranach, so z. B. das in Darmstadt Nr. 251, das mit der Schlange und 1525 (nicht 1527!) bezeichnet ist. Auch das vorliegende, ebenso bezeichnete Wörlitzer Bild könnte von ihm sein; man müsste beide einmal genau vergleichen. Von dem unbezeichneten und undatierten Bilde des Prinzen Georg (Nr. 119) unterscheidet es sich fast nur durch einen etwas dunkler grünen Hintergrund und dadurch, dass es nach unten zu kleiner ist; es ist etwa in der Mitte der Brust abgeschnitten, also ohne Hände, während Friedrich auf jenem (und auch auf dem Darmstädter) mit Händen dargestellt ist. Das Gesicht und die Kleidung ist auf beiden ganz gleich. In der Qualität ist jenes beim Prinzen Georg noch etwas besser, als das Wörlitzer. Das Bildnis Friedrichs des Weisen in der Petersburger Ermitage (Phot. von Braun) ist sicher nicht einmal in der cranachschen Werkstatt entstanden, sondern eine ausserhalb Wittenbergs gemalte Kopie nach einem der Bilder des Jahres 1525 oder gar nach einem noch späteren Holzschnitt.

Diese nach dem Tode Friedrichs des Weisen gemalten Bildnisse von 1525 gehen auf ein Bildnis von 1522 zurück. Wie es scheint, änderte Friedrich d. W. in diesem Jahre die bis dahin übliche Kopf- und Haartracht, worauf ich schon auf S. 106 hingewiesen, wenigstens kenne ich bis jetzt kein nachweisbar vor 1522 entstandenes Bild, auf dem er mit Schnurrbart, längerem Haupthaar und dem weichen Barett anstatt des Haarnetzes dargestellt wäre. So zeigt ihn uns ein Bild in Gotha (Katal. Nr. 352), das mit der Schlange und 1522 bezeichnet ist. Dieses im ganzen vortreffliche Bildnis ist nicht von Lucas, sondern von Hans Cranach; man braucht es nur mit den männlichen Bildnissen in Berlin (von 1515), in Sigmaringen bei Hofrat Gröbbels (von 1518), dem des Gerh. Volk im Leipziger Museum (von 1518), dem Luthers als Junker Jörg in der Leipziger Stadtbibliothek (von Ende 1521), besonders aber mit dem hervorragenden Bildnis eines jungen Mannes in Schwerin von 1521 zu vergleichen. Alle diese Bildnisse haben eine durchaus warme Färbung, das Gothaer von 1522 wirkt durchaus kühl. Wäre es von dem damals 50jährigen Lucas Cranach, so hätten wir hier ein

Rätsel, wie es in der Psychologie der Kunst nicht wieder vorkommt. Es wäre das kein allmählicher Übergang zu einem neuen Stil, sondern ein plötzlicher, gewaltsamer Bruch mit der ganzen Vergangenheit, bei einem Fünfzigjährigen, namentlich aber bei einem Lucas Cranach etwas ganz Unmögliches. Die Bezeichnung des Bildnisses ist echt cranachisch, d. h. keine Fälschung irgendwelcher Art, aber sie ist so zart, fast energielos hingesetzt, eher mit einer feinen Feder, als mit dem Pinsel gezeichnet, wie es so bei Lucas Cranach bis dahin nicht vorgekommen ist. Es fragt sich, ob Hans Cranach hier den Kurfürsten nach dem Leben gemalt oder ob er, wie es wahrscheinlicher ist, ein Bild seines Vaters aus diesem Jahre wiederholt hat. Ein solches Bild Lucas Cranachs ist bis jetzt freilich noch nicht bekannt. Es würde zugleich das Urbild für die Bildnisse von 1525 sein.

Diese Bildnisse Friedrichs des Weisen sind noch nicht die letzten, die aus der cranachschen Werkstatt hervorgegangen sind. Zunächst habe ich aus dem Jahre 1525 noch ein Rundbildchen zu erwähnen, zu dem als Gegenstück das Bildnis Johanns des Beständigen gehört: der verstorbene und der zur Regierung gelangte Kurfürst. Ich kenne nur die beiden Bilder in Karlsruhe (Kat. Nr. 120 u. 119); vielleicht sind sie wirklich nur einmal so gemalt, ob von Lucas Cranach selbst, wage ich nicht zu entscheiden, da ich sie längere Zeit nicht gesehen habe. Beide sind bezeichnet und datiert (im Karlsruher Katalog ist bei Nr. 120, Friedrich d. W., statt 1525 fälschlich 1535 angegeben).

Die Hauptbestellung derartiger Bildnisse der Landesfürsten erfolgte aber erst 1532. Am 16. August war Johann der Beständige gestorben. Sein Sohn und Nachfolger, Kurfürst Johann Friedrich, bestellte nun bei Lucas Cranach 60 Paar kleine Brustbildnisse seiner beiden Vorgänger, Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen. Sonnabend nach Jubilate, am 10. Mai 1533, erhielt der Meister 109 Gulden als Bezahlung dafür (vergl. Schuchardt I, 88—90). Sie sind also zwischen dem 16. August 1532 und dem 10. Mai 1533 entstanden. Es giebt kaum eine grössere Sammlung, die nicht wenigstens eins dieser Bildnisse, die die Jahreszahl 1532 oder 1533 tragen, besässe. Oben in der Ecke, bei Friedrich rechts, bei Johann links, befindet sich der Name des Dargestellten, unten deutsche Reime („Fridrich bin ich billich genand“ und „Nach meines lieben bruders end“), die von Luther herrühren (vergl. Spalatin bei Mencke, Scriptores rer. germ. II, 1130). Beides ist mit Lettern auf Papier gedruckt. Die Bildnisse, von vornherein als

Gegenstücke gedacht, sind auf jeden Fall auch paarweise verschenkt worden; erst später hat man sie getrennt. Selbstverständlich rühren sie nicht von einem Einzigen her, am wenigsten von Lucas Cranach d. Ä., dazu sind sie viel zu ungleich behandelt. Aber man darf wohl als sicher annehmen, dass der Meister wenigstens ein Paar dieser kleinen Bildnisse mit eigener Hand gemalt hat, das dann als Vorbild für die übrigen 59 Paare diente. Den Hauptanteil an der Arbeit hat auf jeden Fall der älteste Sohn Hans, nächst ihm der 17jährige jüngere Lucas gehabt, auch andere Gesellen mögen mitgearbeitet haben. Mit der Zeit, wenn sich unsere Augen immer mehr für die Eigenart beider Söhne geschärft haben, werden wir auch imstande sein, die Bildnisse zu bezeichnen, die jeder von ihnen gemalt hat. Nötig ist aber eine solche Scheidung nicht gerade, der Gewinn dabei ist doch zu gering.

21. Bildnis Luthers. Wittenberg, Lutherhalle. Phot. von Tamme. Von 1525, die letzte Ziffer ist vollkommen deutlich sichtbar.

Ich will hier nur über die verschiedenen bis 1533 entstandenen gemalten Bildnisse Luthers und seiner Frau und ihr Verhältnis zu einander handeln, über das noch keine Klarheit zu herrschen scheint, so einfach es auch ist.

Vor 1525 haben wir, mit Ausnahme des Ende 1521 entstandenen Junkers Jörg in der Leipziger Stadtbibliothek (CrA. 114), kein gemaltes Bildnis Luthers von der Hand Lucas Cranachs. Die beiden Kupferstiche von 1520 und 1521 erfüllten den Zweck, die äussere Gestalt des mutigen Mönches aller Welt bekannt zu machen, viel besser, als es Tafelbilder vermocht hätten. Dazu kam dann noch der Holzschnitt des Junkers Jörg (vergl. S. 63).

Es bedurfte eines äusseren Anlasses, bis Lucas Cranach zum Pinsel griff, um den Freund zu malen. Dies war Luthers Verheiratung mit Katharina von Bora am 13. Juni 1525. Ein eigentlicher Brautstand war nicht vorangegangen. So liessen sich also erst die Neuvermählten, nach der Sitte der Zeit, malen. Von diesen Bildnissen wurden mehrere Exemplare hergestellt. Es sind Rundbildchen von 10—11 cm Durchmesser. Gewöhnlich ist von jedem zusammengehörigen Paar immer nur das eine Bildnis, entweder Luther oder Katharina, bezeichnet und datiert. Bekannt sind von diesen frühesten Bildnissen nur wenige. Ich nenne ein Paar in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel Nr. 102a u. b. Die Bezeichnung steht auf dem Bildnis Katharinas, die letzte Ziffer der Jahreszahl ist undeutlich, diese darf aber auf keinen Fall 1529 gelesen

werden, sondern nur 1525, wie die weiteren Erörterungen ergeben werden. Der blaugrüne Grund ist eine Übermalung neuerer Zeit, die Köpfe dagegen sind ziemlich unversehrt. Ferner stammt aus dem Jahre 1525 ein Paar in der Sammlung Ugglas in Forsmark in Schweden (vergl. Olav Granberg, Catalogue raisonné de tableaux anciens dans les collections privées de la Suède. I. Bd. Stockholm, 1886, S. 104 Nr. 200 u. 201). Hier trägt das Bildnis Luthers die Bezeichnung. Granberg giebt keine Mafse an, sagt auch nicht, ob diese beiden Bildnisse rund sind. Ich nehme an, dass dies der Fall ist und ziehe nur unter dieser Voraussetzung die Schlussfolgerungen.

Dem Bildnis Luthers in der Lutherhalle in Wittenberg fehlt sein Gegenstück, ebenso dem nicht datierten seiner Frau in der Berliner Galerie (Phot. von Hanfstängl). Es fragt sich, ob auch dieses im Jahre 1525 entstanden ist. Ich glaube, darüber kann kein Zweifel herrschen. Zunächst sind aus der Zeit nach 1525 keine runden Bildnisse Luthers und seiner Frau vorhanden oder wenigstens nachgewiesen, und andere als Rundbildnisse sind von beiden aus dem Jahre 1525 nicht bekannt. Das Jahr 1525 ist überhaupt das der kleinen Rundbilder. Ich erinnere hier an die beiden schon erwähnten Bildnisse Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen in Karlsruhe Nr. 120 u. 119 (Durchmesser 0,10 $^1/_2$ u. 0,11 m), an das Marienbild in der Münchener Pinakothek (Durchmesser 0,13 m) und an das weibliche Bildnis der Universitätssammlung in Tübingen (CrA. 38, Durchmesser 0,14 $^1/_2$ m), dessen Jahreszahl ursprünglich 1525 lautete (die letzte Ziffer, undeutlich geworden, wurde später in eine 7 verwandelt). Aus diesem Zusammentreffen verschiedener Umstände darf man wohl schliessen, dass sowohl das undeutlich datierte Paar in Basel, wie das nicht datierte Einzelbildnis in Berlin im Jahre 1525 gemalt ist, und zwar diese, wie alle anderen nicht vor dem 13. Juni, dem Tag der Vermählung.

Bei diesen kleinen runden Bildnissen des jung verheirateten Luther und seiner Frau aus dem Jahre 1525 darf wohl als sicher gelten, dass wenigstens ein Paar, und zwar das früheste, von Lucas Cranach selbst gemalt worden ist, als wahrscheinlich ferner, dass nur Hans Cranach, sonst keiner der Gesellen, an den Wiederholungen des Urbildes beteiligt gewesen ist, denn kein einziges ist schlecht oder mittelmässig. Wo aber ist das Urbild?

Was nun das Wittenberger Lutherbildnis betrifft, so hat es leider sehr gelitten, ist aber wenigstens vor stärkeren Übermalungen im Gesicht

bewahrt geblieben. Der jetzt dunkelgrüne Grund sah wohl ursprünglich etwas anders aus. Die orangefarbene Bezeichnung ist durchaus echt, aber doch etwas zu klein, als dass man danach die Frage: Lucas oder Hans Cranach? schon jetzt mit Sicherheit entscheiden könnte. Aber die Zukunft wird uns gewiss noch schärfer sehen lehren. Jetzt sehen wir an den cranachschen Schlangen überall noch Übereinstimmungen, später werden wir überall Unterschiede bemerken.

Die kleinen runden Bildnisse des Jahres 1525 waren wahrscheinlich nur für die Verwandten und die nächsten Freunde des neuvermählten Paares bestimmt. Aber Luther war ein Mann, der nicht dem kleinen Wittenberg, sondern dem ganzen deutschen Lande angehörte, soweit es nicht römisch gesinnt war. Die Kunde, dass der frühere Mönch in den Ehestand eingetreten sei, verbreitete sich wie ein Lauffeuer. Katharina von Bora begann die Welt zu beschäftigen. Das natürliche Interesse, zu wissen, wie die Frau des Reformators aussehe, rief nun auch bei Fernerstehenden die Frage nach Bildnissen von ihr hervor. So sehen wir denn im Jahre 1526 Lucas Cranach, den vertrauten Freund des Lutherschen Hauses, beschäftigt, dieser sich mehrenden Nachfrage zu genügen.

Diese Bildnisse des Jahres 1526, wie die von 1525 als Gegenstücke aufgefasst, sind nichts anderes als Wiederholungen der von 1525, die nur in der Grösse und der äusseren Form von diesen abweichen. Es sind rechteckige Tafeln in zwei sehr verschiedenen Grössen. Von den kleineren (h. 0,19 $^1/_2$, br. 0,13 $^1/_2$ cm) nenne ich Nr. 28 u. 29 (Schwerin, Galerie 157 u. 158, Phot. von Tamme) und die der Wolfenbütteler Bibliothek, von den anderen, doppelt so grossen (h. 0,37 $^1/_2$, br. 0,24 $^1/_2$ cm) Nr. 30 u. 31 (im Besitz des Geh. Regierungsrats Prof. Dr. v. Kaufmann in Berlin).

Die kleineren Bildnisse von 1526 stimmen in den Köpfen so vollkommen mit den Rundbildern von 1525 überein, dass man eine mechanische Übertragung der Vorbilder mittels Pause annehmen muss. Sie sind nur nach unten bedeutend vergrössert (in entsprechender Weise auch nach den übrigen Seiten), was ja schon das veränderte Format mit sich bringt. So sind aus den Köpfen von 1525 halbe Gestalten geworden. Schlägt man um die Köpfe in diesen kleineren Bildnissen von 1526 einen Kreis mit demselben Mittelpunkt und demselben Radius, wie ihn die Rundbildnisse von 1525 haben, so hat man ohne Unterschied diese Bildnisse von 1525 wieder vor sich.

Auch bei diesen Bildern, die ja, abgesehen von den Zusätzen, nichts als Wiederholungen eines nicht lange vorher entstandenen Urbildes sind, möchte man von vornherein annehmen, dass höchstens ein Paar von Lucas Cranach selbst gemalt worden sei, die übrigen von Hans Cranach. Die Wolfenbütteler Exemplare zeigen sicherlich nicht die eigene Hand Lucas Cranachs, die Schweriner sind zwar besser, machen aber schon durch den Zustand, in dem sie sich jetzt befinden, eine sichere Entscheidung fast unmöglich. Nr. 28 (Luther) ist vollständig übermalt, Nr. 29 (Katharina) zum grössten Teil, nur im Gesicht ist noch vieles unversehrt.

Die grösseren Bildnisse des Jahres 1526, die durch die Nrn. 30 u. 31 im Besitz des Geh. Regierungsrats Prof. Dr. v. Kaufmann in Berlin vertreten werden, sind nichts anderes, als getreue Wiederholungen der kleineren aus demselben Jahre in doppelter Grösse. Die vorliegenden Exemplare haben den Vorzug, dass sie ausgezeichnet erhalten sind, was sich von den bisher genannten nicht behaupten liess. Auch ihre künstlerischen Eigenschaften sind derart, dass sie es verdienten, weiteren Kreisen bekannt zu werden. Auffällig ist das bleiche, etwas krankhafte Aussehen Luthers (eine ähnliche Gesichtsfarbe haben die Bildnisse Nr. 24, 33 u. 34), zu dem der ein wenig kühl gehaltene saftgrüne Hintergrund passt. Jedenfalls liegt aber kein Grund vor, die beiden Kaufmannschen Bildnisse nicht für eigenhändige Arbeiten Lucas Cranachs selbst zu erklären. Auch die Bezeichnung macht ganz den Eindruck, als rühre sie von ihm selbst her.

Nach dem Jahre 1526 ist das Urbild von 1525 nicht wiederholt worden.

Aus dem Jahre 1527 giebt es keine Bildnisse von Luther und seiner Frau. Schuchardt (II, 41 Nr. 226) führt zwar ein Paar in Darmstadt an, aber er hat sich mit der Jahreszahl versehen, wie öfter gerade bei Bildnissen. Sie lautet dort nicht 1527, sondern 1529.

1528 geht ein ganz neues Bildnis Luthers und seiner Frau aus der cranachschen Werkstatt hervor: er im schwarzen Priesterrock, aber nicht mehr barhäuptig, sondern mit der schwarzen barettartigen Kappe auf dem Kopf als protestantischer Pfarrer, sie als seine ehrbare Hauswirtin, den Kopf in eine weisse, fast die ganze Stirn bedeckende Haube gesteckt und den Hals von einem weissen, nach dem Hinterkopf gehenden Tuche verhüllt. Meist sind die beiden Bildnisse zu einem Diptychon verbunden, so in Nr. 41 (Hamburg, Familie Arnemann). Für die

Verehrer Luthers und des Meisters Lucas kann es keine grössere Enttäuschung geben, als diese Bildnisse von 1528 nach denen von 1525 und 1526. Das ist nicht der gewaltige Reformator, das ist ein Weichling, dem nie eine grosse That gelungen ist, gegen den die Frau ein Mann ist. Das sieht man deutlich an den beiden Gesichtern. Und nun erst die künstlerische Leistung! Diese abgeschnittenen Schultern bei dem Manne, dieser grosse Kopf auf dem schmalen Rumpf, diese nichtssagenden, leeren Züge im Gesicht! Fort mit diesen beiden Bildnissen aus dem Werke Lucas Cranachs und fort mit ihnen aus den Biographien Luthers! So hat der Reformator nie ausgesehen und so hat ihn der Pinsel des Meisters Lucas nie verewigt. Wir haben hier eine ganz gewöhnliche Fabrikware vor uns, und dass sie das ist, dafür ist auch noch der Beweis vorhanden. Die Vorzeichnung zu diesen Bildnissen des Jahres 1528 besitzt das Weimarer Museum. Sämtliche Umrisse sind mit der Nadel durchstochen, auch die Schlange und die Jahreszahl, die beide rückwärts geschrieben sind. Die ganze Zeichnung ist also mechanisch auf die Bildtafel übertragen worden, sogar mit Schlange und Jahreszahl. Sämtliche Entfernungen auf der Zeichnung stimmen mit denen auf den Bildern überein. Die Aufgabe des sogenannten Künstlers hat nur noch darin bestanden, die Flächen innerhalb der Linien mit Farbe auszufüllen. Es fragt sich nun: wer hat die Zeichnung gemacht? Ich bin noch nicht in der Lage, eine bestimmte Antwort darauf zu geben. Die Zeichnung wirkt durchaus nicht so schlimm, wie die nach ihr ausgeführten Tafelbilder. Ist sie nicht von Lucas Cranach selbst, dann kann sie nur von Hans Cranach sein. Die Tafelbilder dagegen zeigen weder die Hand des Vaters, noch die des ältesten Sohnes, sondern die unbekannter Gesellen.

Aus dem Jahre 1528 scheinen nur wenige von diesen unerfreulichen Bildnissen vorhanden zu sein, dagegen tragen eine grössere Anzahl von ihnen die Jahreszahl 1529. Auch diese gehen selbstverständlich auf die Zeichnung in Weimar zurück. Während aber das Bildnis Luthers ganz in derselben Weise, wie 1528, weiter kopiert wurde, wurde das Katharinas geändert und zwar nicht unwesentlich. Die Augen, die ursprünglich gerade auf den Beschauer gerichtet waren, folgen jetzt der Richtung des nach links gewendeten Kopfes. Haube und Halstuch, die das Gesicht wahrscheinlich etwas zu alt gemacht hatten, fehlen jetzt, dafür trägt sie, wie auf den Bildnissen von 1525 und 26, das Haar in einem einfachen Netz. Ausserdem ist ihre Jacke jetzt mit Pelz aus-

geschlagen, und auch sonst noch finden sich an der Kleidung kleine Verschiedenheiten. Das Gesicht aber und die ganze Haltung ist dieselbe, wie im Jahre vorher. In dieser Gestalt sehen wir Katharina auf dem Diptychon Nr. 43 im Besitz des Universitätsprofessors D. Dr. Nik. Müller in Berlin.

Nach dem Jahre 1529 sind keine neuen Bildnisse Katharina Luthers aus der cranachschen Werkstatt hervorgegangen, es sind mir wenigstens keine bekannt geworden. Nur der Reformator ist noch öfter dargestellt worden und zwar zugleich mit ihm, als Gegenstück, sein Freund Melanchthon. Aus den Jahren 1530 und 1531 giebt es keine Bildnisse von ihnen, dagegen sind sie in den Jahren 1532 und 1533 gleich massenhaft hergestellt worden, ebenso wie die Bildnisse der beiden verstorbenen Kurfürsten, Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen. Die Höhe der Täfelchen beträgt ungefähr 18, die Breite 15 cm. Fast jede Sammlung besitzt ein Paar oder wenigstens eines dieser Bildnisse von 1532 oder 1533. Bezeichnet und datiert ist immer nur das eine, die Bezeichnung gilt zugleich für das Gegenstück. Der Grund ist in der Regel hellblau. Es giebt aber auch Exemplare, die kein Zeichen tragen, sondern nur die Jahreszahl, wie z. B. Nr. 121 A u. 121 B des Nachtrags (Dresden, Galerie, beide von 1532, mit grünem Grunde). Man muss annehmen, dass allen diesen Bildnissen ein Urbild von der Hand Lucas Cranachs zu Grunde liegt, das dann von den Gesellen getreu vervielfältigt worden ist. Aber wo ist dieses Urbild? Die verschiedenen Exemplare sind sehr ungleich ausgefallen, einige hervorragend, andere minderwertig. Dass Hans Cranach einen grossen, vielleicht den grössten Teil ausgeführt hat, ist fast selbstverständlich, ebenso, dass der jüngere Lucas schon bei der Arbeit beteiligt gewesen ist. Es wird vielleicht schon in 10 Jahren möglich sein, die Exemplare deutlich zu bezeichnen, die von der Hand eines jeden der beiden Söhne gemalt worden sind. Freilich, wie ich schon bei den Bildnissen der beiden Kurfürsten bemerkte, nötig ist diese Scheidung nicht, unsere Erkenntnis wird nicht in ungeahnter Weise dadurch bereichert und erweitert.

Ausser diesen vielen kleinen, in den Mafsen übereinstimmenden Bildnissen Luthers und Melanchthons von 1532 und 1533 giebt es nun noch welche in einem viel grösseren Mafsstabe, die jedoch nicht massenhaft hergestellt worden zu sein scheinen, wie die anderen. Ich kenne wenigstens nur die beiden unter Nr. 58 u. 59 ausgestellten Bildnisse des städtischen Museums in Frankfurt a. M. (im Archivgebäude).

Sie sind beide mit der Schlange bezeichnet und 1532 datiert. Abgesehen von der Grösse unterscheiden sie sich nicht wesentlich von den kleineren Bildnissen, wiederholen also dasselbe Urbild. Von Lucas Cranach d. Ä. selbst sind sie keinesfalls, eine Schlange, wie wir sie hier sehen, mit merkwürdig breit gespreizten Flügeln, hat er nie gezeichnet. Auch die Färbung, besonders der ganz hellblaue Grund, und der etwas energielose Vortrag spricht gegen ihn. Ebenso darf man nicht an Hans Cranach denken. Ein männliches Bildnis von derselben Hand, wie die beiden Frankfurter, sah ich im August 1897 bei Herrn Hofrat Gröbbels in Sigmaringen. Es hat ebenfalls hellblauen Grund, ist mit einer Schlange in derselben eigenartigen Form bezeichnet und 1533 datiert. Es ist nicht unmöglich, dass diese drei Bildnisse Jugendarbeiten des jüngeren Lucas Cranach sind, der im Jahre 1532 17 Jahre alt war (vergl. S. 241).

22. Kardinal Albrecht von Brandenburg als h. Hieronymus im Gemache. Darmstadt, Museum. Phot. von Tamme. Von 1525. Nicht von Lucas Cranach d. Ä., sondern von Hans Cranach. Es ist das erste der Bilder, auf denen sich der Kardinal als Hieronymus hat darstellen lassen. Das zweite, von 1526, dem von 1525 sehr verwandt, befindet sich jetzt im Besitz des Obersten von Natzmer in Potsdam; früher war es in der Hollandtschen Sammlung in Braunschweig (Schuchardt II, 35 Nr. 60). Ich hatte Gelegenheit, es eine Woche lang aufs genaueste zu studieren. Das dritte, von 1527, ist das oft abgebildete der Berliner Galerie. Die Szene ist hier aus dem Gemach ins Freie verlegt. Diese 3 Bilder sind ohne Zweifel von ein und derselben Hand gemalt. Bemerkenswert ist an ihnen das Überwiegen kühler und stumpfer Töne, der Mangel an Harmonie in der Färbung; die einzelnen Farben sind nicht gegeneinander abgestimmt, sondern springen fast grell aus dem Bilde heraus, namentlich die roten Stoffe und die hellen Farben des Holzes (besonders auf den beiden ersten Bildern). Eine solche Farbenanschauung ist Lucas Cranach ganz fremd. Dieser hat vielmehr ein fein entwickeltes Farbengefühl und stimmt seine Bilder immer auf einen warmen, bei kleineren Massverhältnissen sogar tiefen bräunlichen Ton, wie seine bis 1522 entstandenen Bilder beweisen.

Von derselben Hand wie das Darmstädter Bild (mit ihm also auch die beiden andern Darstellungen des Kard. Albrecht als h. Hieronymus) ist nun aber auch die h. Helena Nr. 18 (Wien, Liechtensteingalerie), die

h. Magdalena im Wallraf-Richartz-Museum in Köln und das kleine runde weibliche Bildnis Nr. 38 (Tübingen, Universitätssammlung), alle drei von 1525. Darüber werden alle Kenner miteinander übereinstimmen: ein Irrtum über die Zusammengehörigkeit dieser Bilder ist nicht möglich. Erweist sich also eins von ihnen nicht als Werk Lucas Cranachs, so muss dies ohne weiteres von den anderen gelten. Die h. Helena Nr. 18 ist nicht von Lucas Cranach, sondern, wie ein Vergleich mit den Pseudogrünewaldbildern zeigt, von Hans Cranach, folglich auch die drei Darstellungen des Kardinals Albrecht als h. Hieronymus.

23. Bildnis Johann Friedrichs I. als Bräutigam. Weimar, Museum. Phot. von Tamme. Von 1526. Dazu als Gegenstück das folgende Bild.

24. Bildnis der Prinzessin Sibylle von Cleve als Braut Johann Friedrichs I. von Sachsen. Weimar, Museum. Phot. von Tamme. Von 1526. Der Kurprinz Johann Friedrich verlobte sich mit Sibylle am 8. Sept. 1526 (die natali Divae Mariae Virg. perpetuae) in Burg a. d. Wupper. Spalatin, dessen Annalen ich diese Angabe entnehme (bei Mencke, Scriptores rerum germanicarum II, 661), berichtet dann weiter: „Jnde reversus Wimariam incolumis die XI. Octobr. quae (qui?) fuit V. post Gereonis.“ Hier ist der ursprüngliche Wortlaut auf jeden Fall verderbt, ganz abgesehen von dem quae; die Zeitangabe enthält einen Widerspruch, wahrscheinlich infolge eines Druckfehlers. Der Gereonstag war der 10. Oktober. Entweder ist also der Kurprinz am 11. Oktober, einen Tag nach Gereonis, oder am 15. Oktober, dem 5. Tag nach Gereonis, nach Weimar zurückgekehrt. Doch dieser Unterschied ist für uns von keiner Bedeutung. Wichtig ist nur die Thatsache, dass das Bildnis des Bräutigams nicht vor dem Tag seiner Rückkunft, also nicht vor dem 11. oder 15. Oktober gemalt worden sein kann. Denn dass Lucas Cranach als Begleiter des Prinzen mit am Hofe des Herzogs von Jülich, Cleve und Berg gewesen sei, ist nicht überliefert, es ist ausserdem höchst unwahrscheinlich. Das Bildnis der Braut ist sicherlich nicht nach dem Leben gemalt. Vor ihrer Hochzeit, die am 3. Juni 1527 in Torgau stattfand, ist Sibylle auch nicht nach Sachsen gekommen. Die beiden Bildnisse sind nur in der Grösse der Tafeln Gegenstücke, nicht aber in der Haltung und Auffassung der Dargestellten. Sibylle ist als Kniestück, ihr Bräutigam als Halbfigur dargestellt. Nur Kleidung und Schmuck sind echt cranachisch an ihr, nicht aber ihre Haltung. Man muss daher annehmen, dass Lucas Cranach die Braut

nach einem fremden Vorbild gemalt hat, das der Bräutigam vielleicht selbst mitgebracht hatte. Daher auch der Mangel an Leben in diesem Bildnis im Vergleich zu dem des Kurprinzen. Es wäre dies übrigens nicht der einzige Fall, dass bei Lucas Cranach ein Bildnis bestellt worden wäre, zu dem ihm ein anderer die Vorlage geliefert hatte. Dass dies vorgekommen ist, geht mit vollkommener Sicherheit aus mehreren urkundlichen Überlieferungen hervor.

Von den erhaltenen Bildnissen Johann Friedrichs und Sibyllens sind die Weimarer, soviel ich weiss, die frühesten. Der Prinz hatte am 30. Juni 1526 sein 23. Jahr, die Prinzessin am 17. Juli ihr 14. Jahr vollendet. Aus späterer Zeit giebt es von ihnen eine Menge Bildnisse. Sibylle hat sich von ihrer Verheiratung an rasch verändert, wie es bei diesem Alter ganz natürlich ist, ja sie ist später geradezu hässlich geworden. Schon bei den in der Mitte der 30er Jahre entstandenen Bildnissen meint man, gar nicht mehr dieselbe Person vor sich zu haben, wie auf dem Bilde in Weimar.

Die beiden Bildnisse Nr. 23 und 24 darf man vortrefflich erhalten nennen, wenn man berücksichtigt, dass sie von dem Pinsel moderner Restauratoren durchaus verschont geblieben sind: es sind alles noch die alten Farben, die man hier sieht. Andererseits geben sie doch nicht mehr den rechten Begriff von der ursprünglichen Farbenwirkung, denn sie sind leider beide etwas zu sehr gereinigt, sozusagen abgescheuert. Infolgedessen treten im Gesicht Sibyllens ziemlich kalte graue Schatten in etwas unangenehmer Weise zu Tage. Ein zwingender Grund, das Bild Lucas Cranach deshalb abzusprechen, liegt zwar noch nicht vor, aber mit einigem Misstrauen sollte es doch in Zukunft betrachtet werden. Dagegen halte ich ohne jeden Vorbehalt das Bildnis des Prinzen für ein ganz vorzügliches eigenhändiges Werk des Meisters.

25. Bildnis der Sibylle von Cleve als Braut Johann Friedrichs I. Petersburg, Ermitage. Phot. von Tamme und Braun. Von 1526. Nicht von Lucas, sondern von Hans Cranach. Die Dargestellte ist durch nichts als Braut gekennzeichnet, kann aber auch aus anderen Gründen nicht Sibylle von Cleve sein. Sie müsste als solche nach dem Weimarer Brautbilde noch in den letzten Monaten des Jahres 1526 gemalt sein. Vergleicht man beide miteinander, so ist nicht einmal eine besondere Ähnlichkeit zwischen ihnen wahrzunehmen, es ist eigentlich alles anders. Ein Unbefangener würde nie darauf kommen, dass beide Bildnisse ein und dieselbe Person in demselben Alter

darstellen sollen. Die angebliche Sibylle in Petersburg ist auch kein eben erst dem Kindesalter entwachsenes Mädchen mehr, wie es die Prinzessin in Wirklichkeit noch war und wie es uns das Weimarer Bild deutlich erkennen lässt. Die unbekannte junge Dame — anders darf man sie nicht nennen — ist von derselben Hand gemalt, wie Nr. 18, die h. Helena von 1525 der Liechtenstein-Galerie in Wien, und wie die h. Magdalena von 1525 des Kölner Museums, also von Hans Cranach.

26. Bildnis des Kurfürsten Johann des Beständigen. Dresden, Prinz Georg von Sachsen. Phot. von Tamme. Von 1526. Wenn man nur das Bildnis Johanns mit dem glattrasierten Gesicht auf dem Zwickauer Altarwerk Nr. 100 vergliche, könnte man wohl die Frage erheben, ob das hier von 1526 wirklich denselben Mann darstelle. Doch beseitigt ein Blick auf den rechten Flügel des Wörlitzer Triptychons Nr. 127 eigentlich sofort jeden derartigen Zweifel. Aus welchem Anlass trägt aber hier der Kurfürst einen Nelkenkranz im Haar?

27. Kleines Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg. Petersburg, Ermitage. Phot. von Tamme. Von 1526. Das Bild ist so schlecht erhalten, dass ein sicheres Urteil darüber, ob es von Lucas oder Hans Cranach herrührt, vorläufig ziemlich gewagt erscheinen würde. Doch ist Eines sicher, dass zwischen diesem und anderen Bildnissen des Kardinals, z. B. dem Nr. 89 (Berlin), ein beträchtlicher Unterschied besteht. Das Petersburger ist weicher gemalt und auf einen wärmeren Ton gestimmt, gegen den der Ton des Berliner Bildes auffallend kühl ist. Das Zinnoberrot der Kardinalsmütze ist mit Gelb gemischt, wie das Rot auf Nr. 15, dem Schweriner Bildnis von 1521. Dieses wärmere Rot findet sich nur bei Lucas Cranach; auf den Bildern, die ich aus verschiedenen anderen Gründen Hans Cranach zuschreibe, habe ich es wenigstens noch nicht gefunden.

28. 29. Bildnis Dr. Martin Luthers und Bildnis der Katharina von Bora. Schwerin, Galerie. Phot. von Tamme. Von 1526. Vergl. meine Bemerkungen zu Nr. 21, S. 259—260.

30. 31. Brustbild Luthers und der Gattin Luthers. Berlin, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. R. von Kaufmann. Von 1526. Vergl. meine Bemerkungen zu Nr. 21, S. 259—260.

32. Männliches Bildnis. Heidelberg, Städt. Kunst- u. Altertümersammlung. Phot. von Tamme. Von 1526. Abgesehen von Überarbeitungen im Gesicht ziemlich gut erhalten. Doch wohl von Lucas Cranach selbst.

33. 34. Zwei Knabenbildnisse. Darmstadt, Grossherzog von Hessen. Phot. von Tamme. Von 1526. Es sind zwei Brüder und zwar, wie sich jetzt herausgestellt hat, die Söhne Herzog Heinrichs des Frommen von Sachsen, Nr. 33 Moritz, der spätere Kurfürst, geb. d. 21. März 1521, Nr. 34 Severin, geb. d. 28. Aug. 1522, † 10. Okt. 1533 (vergl. Jul. Erbstein im Münz- und Medaillenfreund 1899, Nr. 5 u. 6). Die Schlange auf Nr. 33 hat deutlich doppelte Flügel. Beide Bilder sind leider abgescheuert, daher die etwas unangenehm wirkende weisse Farbe der Gesichter (vergl. auch Sibylle von Cleve Nr. 24, S. 265). Im allgemeinen ganz vortreffliche, sichere Werke Lucas Cranachs.

35. 36. Bildnisse von Luthers Vater und Mutter. Wartburg. Phot. von Tamme. Von 1527. Der Firnis ist fast überall abgestorben. Von derselben Hand wie Nr. 23, das Bildnis des Kurprinzen Johann Friedrich von 1526, also echte und zwar vorzügliche Werke Lucas Cranachs.

37. Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg als h. Hieronymus. Berlin, Galerie. Phot. von Tamme und Hanfstängl. Von 1527. Nicht von Lucas, sondern von Hans Cranach. Vergl. meine Bemerkungen zu Nr. 22, S. 263—264.

38. Weibliches Bildnis. Tübingen, Universitätssammlung. Nicht von 1527, sondern von 1525, und nicht von Lucas, sondern von Hans Cranach. Die letzte Ziffer der Jahreszahl war ursprünglich eine 5 in derselben Form, wie sie auch andere Bilder des Jahres 1525 zeigen (vergl. z. B. Nr. 21, das runde Bildnis Luthers in der Lutherhalle in Wittenberg). Merkwürdigerweise ist gerade diese Schlussziffer auch noch auf anderen Bildern verlesen worden, z. B. auf dem Bildnis Friedrichs d. W. in Darmstadt, auf dem kleinen runden Bildnis von Luthers Frau in Basel, dem kleinen runden Marienbild der Münchener Pinakothek (Schuchardt II, 95, Nr. 353). Sie ist deshalb auf dem Tübinger Bildchen später in eine 7 verwandelt worden. Ein scharfes Auge erkennt aber noch die davor stehende 5. Abgesehen von dieser späteren Veränderung ist das Bildchen vorzüglich erhalten. Es ist unbedingt von derselben Hand wie Nr. 18, die h. Helena von 1525 (Wien, Liechtensteingalerie), und die in demselben Jahre gemalte h. Magdalena im Kölner Museum und mit diesen beiden ein ganz sicheres Werk Hans Cranachs. Diese sich schon aus der stilistischen Vergleichung ergebende Thatsache findet ihre gewissermassen urkundliche Bestätigung durch die Form der Schlange: Der Flügel steht nicht auf der mittleren, sondern

auf der vordersten, der Halswindung des Schlangenleibes, eine bei Lucas Cranach unmögliche Erscheinung (vergl. S. 53—54). Auch das kleine runde Marienbild von 1525 in der Münchener Pinakothek (Nr. 272, Phot. von Bruckmann) ist wahrscheinlich von Hans Cranach.

39. Venus mit Amor als Honigdieb. Schwerin, Museum. Phot. von Tamme. Von 1527. Nicht von Lucas, sondern von Hans Cranach. Die Jahreszahl, die man jetzt sieht, ist zwar neu, aber richtig, denn die alte, gleichlautende steht noch deutlich erkennbar über ihr, die 27 mehr nach rechts. Auch die Schlange war ursprünglich echt, ihre Flügel werden zwar von der jetzigen Jahreszahl fast ganz verdeckt, sind aber doch noch, sogar mit blossem Auge sichtbar. Der Zweig, der über die Scham geht, ist moderne Zuthat. Trotz der ausserordentlich schlechten Erhaltung lässt sich das Bild doch als sicheres Werk Hans Cranachs bezeichnen. Dies beweist das 1528 entstandene Parisurteil Nr. 42 im Besitz des Geh. Hofrats Dr. Schäfer in Darmstadt, das infolge der vollkommenen Übereinstimmung in den Typen und den Nebendingen von derselben Hand gemalt sein muss. Ich verweise also nur auf meine Bemerkungen zu Nr. 42, S. 269—72. Kämpfende Hirsche, wie im Hintergrunde des Schweriner Bildes, kommen auch auf Nr. 37, der Berliner Darstellung des Kardinals Albrecht als h. Hieronymus, ebenfalls aus dem Jahre 1527, vor, ausserdem schon 1525 auf dem Kölner Bilde der h. Magdalena. Das Thema Venus mit Amor als Honigdieb wird von Melanchthon und seinen Schülern, mit denen ja Hans Cranach in regem Verkehr stand, öfters dichterisch behandelt. Ein solches Gedicht hat wohl 1527 die unmittelbare Veranlassung zu dem ersten Bilde gegeben, dem dann bald mehr gefolgt sind.

40. Die Wirkung der Eifersucht. Weimar, Museum. Phot. von Tamme. Von 1527. Die Quelle für Bilder dieser Art, in denen wohl das in Zank und Streit endigende silberne Zeitalter (nach Hesiod) geschildert werden soll, ist vielleicht in einem lateinischen Gedicht des Wittenberger Dichterkreises zu suchen. Das Bild hat in bedauernswerter Weise gelitten, von der obersten Malschicht ist wahrscheinlich nur wenig oder überhaupt nichts mehr erhalten. Wie mir Geheimrat Ruland sagte, war ein grosser Teil der linken unteren Hälfte übermalt. Man darf also von der jetzigen Farbenwirkung des Bildes keine Schlüsse auf den Urheber ziehen. Nach den Formen ist es ein Werk Hans Cranachs. Zum Beweise muss man die ähnliche, aber unbezeichnete Darstellung heranziehen, die sich früher in der Habichschen Sammlung in Kassel

befand (Phot. von Hanfstängl); sie ist sicher von derselben Hand, wie die von 1527 in Weimar. Die Frauenkörper, fast alle verbildet, missgestaltet, zum Teil auch verzeichnet, finden wir genau so auf dem Urteil des Paris von 1528 im Besitze des Geh. Hofrats Prof. Dr. Schäfer in Darmstadt (vergl. Nr. 42, S. 270) und auf dem soeben (unter Nr. 39) besprochenen Schweriner Bilde Venus mit Amor als Honigdieb von 1527. Beide sind ganz sicher von Hans Cranach. Fast dieselben Kindergestalten und fast dieselben weiblichen und männlichen Köpfe wie auf den beiden Eifersuchtsbildern treffen wir auf Nr. 132, der h. Sippe in Aschaffenburg, an, die ja ebenfalls ein Werk Hans Cranachs ist (vergl. S. 166—168). Ferner kommen zum Vergleich, auch für das Landschaftliche, noch folgende Bilder Hans Cranachs in Betracht: Nr. 44 Sündenfall und Erlösung von 1529 (Gotha), das Paradies von 1530 in Wien und der Untergang der Ägypter von 1530 in Augsburg.

Obwohl sich so überall Beziehungen zu anderen Bildern dieses Künstlers nachweisen lassen, haben doch diese sogenannten Eifersuchtsbilder immer noch etwas an sich, das fremdartig berührt. Diese nackten Gestalten scheinen ursprünglich anderswo gewachsen zu sein, nicht auf Wittenberger Boden. Man denkt bei der einen Männergruppe an den Dürerschen Holzschnitt Kain und Abel. Doch der kann nicht allein zum Vorbild gedient haben. Viel wahrscheinlicher ist, dass die Phantasie des Künstlers durch — Hieronymus Bosch befruchtet worden ist. Hat doch Hans Cranach um diese Zeit dessen jüngstes Gericht kopiert, das sich jetzt in der Sammlung der Akademie in Wien befindet. Die Kopie besitzt die Berliner Galerie (jetzt im Vorrat); ich brauche hier nur auf das zu verweisen, was ich auf S. 171 darüber gesagt habe. Zur Erheiterung der Fachgenossen will ich doch noch das Urteil Paul Lehfeldts über das Weimarer Bild wiedergeben: „Einer der am meisten charakteristischen früheren Cranachs [1527 war Lucas Cranach bereits 55 Jahre alt!], von interessantester Komposition, direkte Studien nach Mantegna und Signorelli verratend“ (Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Grossherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, Bd. I (1893) S. 407).

41. Dr. Martin Luther und seine Gattin Katharina Bora. Diptychon. Hamburg, Familie Arnemann. Von 1528. Vergl. meine Bemerkungen zu Nr. 21, S. 260—261.

42. Das Parisurteil. Darmstadt, Geh. Hofrat Prof. Dr. Schäfer. Phot. von Tamme. Von 1528. Nicht von Lucas, sondern ganz sicher

von Hans Cranach. Dies wäre das zweite sichere Parisurteil von ihm, das erste, etwas frühere war das unbezeichnete im Besitz des Herrn Karl Hofmann in Berlin (vergl. S. 168). Das von 1527 in der Galerie zu Kopenhagen kenne ich noch nicht. Das vorliegende ist von derselben Hand, wie z. B. die h. Helena Nr. 18 (Wien, Liechtensteingalerie), die h. Magdalena des Kölner Museums, die 6 Heiligen in Aschaffenburg (S. 156—159). Als Beweismittel dienen der Gesichtsschnitt der drei Göttinnen mit dem charakteristischen Kinn, die Ohrform, die violettgrauen Schatten um Augen, Nase und Lippen, die Behandlung der Landschaft, besonders des Baumschlags, das Ornament der Halsbänder, der Panzer Merkurs. Die verbildeten und verzeichneten weiblichen Oberkörper sind ein besonderes Kennzeichen für die Kunst Hans Cranachs; ebenso das kokette Lächeln, wie wir es bei der vor Paris stehenden Göttin sehen. Der Rücken und der rechte Fuss der mittelsten Göttin ist völlig verzeichnet, so wie es bei Lucas Cranach ganz unmöglich wäre. Man braucht mit diesen drei nackten Püppchen und der Schweriner Venus von 1527 (Nr. 39) nur die Braunschweiger Eva (Nr. 72) zu vergleichen, die 8—10 Jahre vor diesem Parisurteil entstanden sein mag, um zu erkennen, dass das Schönheitsideal des Meisters Lucas doch ein ganz anderes war, als das seines ältesten Sohnes. Da sich der Körper der Eva kaum wesentlich von dem der Petersburger Venus von 1509 (Nr. 5) unterscheidet, obgleich zwischen beiden Darstellungen ein Jahrzehnt liegt, so muss man annehmen, dass dieser Typus auch in späterer Zeit, von etwa 1520 bis 1527, keine bedeutenden Wandlungen mehr durchgemacht hat. Dass dies wirklich so gewesen, beweist die Eva auf dem bezeichneten, nach 1537 entstandenen Sündenfall der Strassburger Sammlung. Auf jeden Fall ist ein verkümmerter nackter Mädchenkörper, wie ihn diese drei Göttinnen zeigen, nicht die organische Weiterbildung jenes kräftig und harmonisch entwickelten Frauenkörpers, mit dem Lucas Cranach die Petersburger Venus und noch die Braunschweiger Eva ausgestattet hat. Wem das nicht einleuchtet, und wer trotz dieser Darlegungen noch immer Bilder, wie dieses Parisurteil von 1528, für ein noch dazu charakteristisches Werk Lucas Cranachs hält, dem muss die Entwickelung dieses Künstlers als das grösste Rätsel erscheinen, das die ganze Kunstgeschichte kennt.

Noch bis vor kurzer Zeit war ich in dem Glauben, von Lucas Cranach seien gemalte Darstellungen des Parisurteils vor 1537 überhaupt nicht vorhanden. Erst Ende August, nach dem Besuch der

Cranachausstellung in Dresden, lernte ich wider Erwarten ein Parisurteil kennen, das ohne jeden Zweifel vom Meister Lucas selbst in seiner besten Zeit gemalt ist. Es befindet sich auf dem Schloss Flechtingen im Kreise Gardelegen (Prov. Sachsen) und gehört dem Freiherrn v. Schenck. Nach einer Mitteilung des Besitzers stammt es aus der Krogerschen Sammlung in Hamburg und ist das bei Heller, 1. Aufl. (1821) S. 198 angeführte. Das Bild ist mit einer Schlange mit stehenden Flügeln bezeichnet, die nur schwach sichtbar, aber kaum echt ist. Deutlicher ist die Jahreszahl 1541, die unbedingt eine Fälschung ist. 1514 würde dagegen zum Stil des Bildes ziemlich gut passen, denn der weist auf eine Entstehung um 1515 hin. Die Gesichter und die übermässig langen, aber schön gebauten Gestalten erinnern sofort an Bilder wie die h. Katharina und Barbara in Dresden (CrA. 129, 130, vergl. S. 95), der Kopf des Paris an den des Münchener Adam (technisch ist er dem des Braunschweiger Adam vollkommen gleich behandelt), das weisse Pferd ist fast dasselbe wie das rechts auf der Strassburger Kreuzigung (CrA. 110, vergl. S. 91), der bärtige Kopf Merkurs findet sich dort und auf dem Dresdener Kindermord (CrA. 106, vergl. S. 92) ganz ähnlich wieder. Die Farbengebung ist tief und warm, wie diejenige der um 1515 und 1516 entstandenen Bilder mit kleineren Gestalten. Wäre dies Parisurteil nur nicht so schlecht erhalten (eine sachverständige Restauration könnte dies Übel auf jeden Fall mindern), so wäre es eines der schönsten eigenhändigen Bilder Lucas Cranachs d. Ä. Eines der interessantesten ist es sicherlich. Es liegt echte Märchenstimmung darin, was man von den späteren von Hans Cranach gemalten Parisurteilen nicht gerade behaupten kann, namentlich nicht von dem Schäferschen Bilde. Die Göttinnen Hans Cranachs haben doch etwas Dirnenhaftes, die ganze Auffassung streift bisweilen an das Burleske, alles ist auf einen leichteren Ton gestimmt. Vielleicht war diese etwas pikante Tendenz gerade nach dem Herzen der mit Hans Cranach befreundeten jüngeren Wittenberger Dichter. In dem Parisurteil in Flechtingen jedoch stört nichts die naive Märchenstimmung. Die drei Göttinnen, die vor dem noch tief schlafenden Paris stehen, schämen sich wirklich, dass sie sich haben ausziehen müssen. Merkur, in eine reich mit Pfauenfedern geschmückte Rüstung gekleidet, wirkt so recht wie ein Abgesandter aus dem Fabelreiche, und das weisse Pferd des Paris ist von edelster Rasse, mehr für Götter, als für gewöhnliche Sterbliche passend.

Wer dies Parisurteil in Flechtingen gesehen hat, mit seinen an die Petersburger Venus und die Braunschweiger Eva erinnernden nackten weiblichen Gestalten, der ist für immer von dem Wahn geheilt, dass Lucas Cranach an Bildern, wie dem Schäferschen Parisurteil von 1528, auch nur irgend welchen persönlichen Anteil gehabt habe.

43. Doppelbildnis Luthers und seiner Gattin. Diptychon. Berlin, Prof. Dr. Nik. Müller. Von 1529. Vergl. meine Bemerkungen zu Nr. 21, S. 261—262.

44. Sündenfall und Erlösung. Gotha, Galerie. Phot. von Tamme. Von 1529. Nicht von Lucas, sondern ganz sicher von Hans Cranach. Der Flügel der Schlange sitzt nicht, wie ohne Ausnahme bei Lucas Cranach, auf der mittleren, sondern auf der vordersten Windung des Leibes, noch auf dem Halse, was ganz besonders zu beachten ist (vergl. auch Nr. 38, S. 267—68). Hans Cranach ist ziemlich willkürlich in der Zeichnung seiner Schlange. Jedoch auch wenn das Gothaer Bild gar kein Zeichen trüge, müsste man durch seine stilistischen Eigentümlichkeiten unbedingt auf Hans Cranach kommen. Die Färbung ist äusserst kühl, die Schatten im Fleisch sind violettgrau und ziemlich aufdringlich, die Wiesenflächen ganz wie auf den Pseudogrünewaldbildern behandelt, die Berge im Hintergrund von dem tiefen leuchtenden Blau, wie es z. B. auf den 6 kleinen Aschaffenburger Flügeln, nie aber bei Lucas Cranach vorkommt, die Wirkung des Baumschlags in der Ferne mehr durch feine Pünktchen, als durch kleine Striche hervorgebracht, wie es auf allen diesen Bildern Hans Cranachs zu finden ist, der Gekreuzigte genau wie auf den Darstellungen des Kardinals Albrecht als Hieronymus. Von derselben Hand, also von Hans Cranach, ist ganz zweifellos auch die Paradiesdarstellung von 1530 im Wiener Hofmuseum.

45. Samson und Delila. Augsburg, Rathaus. Von 1529. Dieses vortreffliche Bild erinnert in manchen Tönen und in der Behandlung der Landschaft doch mehr an die Art Hans Cranachs, als an die seines Vaters. In der Ausstellung hing es etwas zu hoch, sodass ich zu keinem sicheren Ergebnis über den Urheber kommen konnte. Als ich es vor Jahren in Augsburg studierte, war ich noch nicht so weit, um eine Scheidung zwischen Lucas und Hans Cranach zu wagen.

46. Jesus, die Kinder segnend. Naumburg a. S., Wenzelskirche. Phot. von Tamme. Das Bild trägt keine Jahreszahl, sondern nur die Schlange. Wie Schuchardt (II, 100 Nr. 370) dazu gekommen ist, zu sagen, es sei 1529 datiert, ist ein Rätsel. Heller, 2. Aufl. S. 86,

führt die ältere Litteratur über das Bild an, in der von der Jahreszahl 1529 keine Rede ist. Doch könnte es seinem Stil nach recht gut um diese Zeit entstanden sein. Auf keinen Fall verdient es die Wertschätzung, die ihm von jeher entgegengebracht worden ist. Dass es von Lucas Cranach selbst gemalt ist, steht durchaus nicht so fest, wie man bisher angenommen hat. Erst die Zukunft wird ein sicheres Urteil über diese Bilder mit verhältnismässig grossen Gestalten ermöglichen. Einige Frauenköpfe lassen allerdings eher an Lucas, als an Hans Cranach denken.

47. Die Madonna mit dem Kuchen. München, Dr. Martin Schubart (†). Phot. von Tamme. Von 1529. Die Zahl ist trotz Schuchardt vollkommen sicher. Doch wohl von Lucas Cranach d. Ä. Das Gesicht Marias erinnert etwas an das der Eva von 1528 in den Uffizien. Vergl. auch S. 87.

48. Bildnis des Kurfürsten Joachim I. von Brandenburg. Bayreuth, Kgl. Bibliothek. Datiert 1529, jedoch bezeichnet mit der Schlange mit liegenden Vogelflügeln, die erst von Mitte 1537 an vorkommt. Der Widerspruch erklärt sich sehr leicht. Die Schlange hat deutlich die vom jüngeren Lucas Cranach angewendete Form, das Bildnis ist also eine nach 1537 entstandene Kopie von der Hand Lucas Cranachs d. J. nach einem 1529 gemalten Urbild von der Hand seines Vaters.

49. Judith. Tornau in Anhalt, Amtsrat Franz Trittel. Von 1530. Eher von Lucas, als von Hans Cranach.

50. Apollo und Diana. Berlin, Galerie. Phot. von Tamme und Hanfstängl. Von 1530. Vergl. S. 87. Nicht von Lucas, sondern von Hans Cranach.

51. 52. Adam und Eva. Dresden, Galerie, Phot. von Tamme. Von 1531. Nicht von Lucas, sondern von Hans Cranach. Beide Gestalten erinnern direkt an die Heiligen des hallischen Altarwerks von 1529. Das Gesicht Adams, namentlich die geöffneten Lippen und der Schnurrbart, finden sich fast genau so bei Christus auf dem Bilde mit der Ehebrecherin in Aschaffenburg (Phot. von Ernst Neeb in Mainz). Ebenfalls von Hans und nicht von Lucas Cranach ist Adam und Eva im Paradies von 1527 in Gotha (Kat. Nr. 336), ein Bild, bei dem sogar schon Schuchardt (II, 61, Nr. 303) an Hans Cranach gedacht hat. Dagegen ist von Lucas Cranach eine ähnliche Darstellung in der Strassburger Sammlung, die mit der Schlange mit

liegenden Flügeln bezeichnet, also nach 1537 entstanden ist (Phot. von Math. Gerschel in Strassburg). Vergl. auch Nr. 42, S. 270.

53. Das Opfer Abrahams. Wien, Liechtensteingalerie. Phot. von Tamme und Braun. Von 1531. Wohl von Lucas Cranach selbst.

54. Judith. Aachen, städt. Museum. Eigentum der königl. Museen in Berlin. Von 1531. Kaum von Lucas Cranach selbst.

55. Adam und Eva. Magdeburg, städt. Museum. Von 1532. Von derselben Hand wie Nr. 50, Apollo und Diana von 1530 in Berlin, und wie dieses nicht von Lucas, sondern von Hans Cranach.

56. Die Ehebrecherin vor Christus. Budapest, Nationalgalerie. Phot. von Tamme und Weinwurm in Budapest. Von 1532. Wohl von Lucas Cranach selbst, doch lässt sich die Frage mit Sicherheit jetzt noch nicht entscheiden.

57. Eine unbekleidete Frau mit Schleier. Frankfurt a. M., Städelsches Institut. Phot. von Tamme und Bruckmann. Von 1532. Nicht von Lucas, sondern von Hans Cranach. Die nackte Frau kann doch nur Venus darstellen.

58. Bildnis Luthers. Frankfurt a. M., Städtisches Museum (im Archivgebäude). Von 1532. Vergl. die Bemerkungen zu Nr. 21 S. 262—63.

59. Bildnis Melanchthons. Frankfurt a. M., Städtisches Museum (im Archivgebäude). Von 1532. Vergl. S. 262—63.

60. Lucrezia. Berlin, Prof. Ludw. Knaus. Phot. von Braun. Von 1533. Von derselben Hand wie Nr. 57, die ein Jahr vorher entstandene Venus des Städelschen Instituts in Frankfurt, also nicht von Lucas, sondern von Hans Cranach.

61. Der Altar Georgs des Bärtigen. Meissen, Dom. Phot. von Tamme. Von 1534. Das Mittelbild wohl von Lucas Cranach selbst (vergl. zum Kopf der Maria den der nach 1537 entstandenen Lucretia in Dresden Nr. 1916 A, die ebenfalls von dem älteren Lucas ist), an den Flügelbildern scheint der jüngere Lucas mitgearbeitet zu haben (vergl. die Passionsbilder von 1537—38 im Berliner Schloss und Museum).

62. Der Mund der Wahrheit. Schleissheim, Galerie. Phot. von Tamme. Von 1534. Nicht von Lucas, sondern von Hans Cranach. Vergl. Nr. 86, S. 279.

63. Bildnis der Christiane Eulenau. Dresden, Galerie.

Phot. von Tamme. Von 1534. Auf keinen Fall von Lucas Cranach d. Ä., sondern entweder von Hans Cranach, oder sogar von dem damals 19jährigen jüngeren Lucas. Das Bildchen scheint nämlich von derselben Hand zu sein, wie die kleine ruhende Quellnymphe in Kassel. Diese wird dort dem jüngeren Lucas Cranach zugeschrieben und ist auch in der That von ihm, wie eine Vergleichung mit ganz sicheren Bildern des jüngeren Lucas aus dem Jahre 1540, der Hirschjagd in Moritzburg (CrA. Nr. 160) und dem kleinen Flügelaltar der Münchener Pinakothek (Kat. Nr. 276) beweist. Über die Jugendwerke des jüngeren Lucas Cranach vergl. S. 241.

64. Bildnis Georgs des Bärtigen, Herzogs zu Sachsen. Leipzig, Städt. Museum. Von 1534. Vielleicht von Lucas Cranach d. Ä. selbst. Es giebt zwei verschiedene Bildnisse des Herzogs, eins mit kurzgeschnittenem, das andere mit langem Vollbart. Beide wurden mehrmals wiederholt. Das mit kurzem Barte stammt aus dem Jahre 1534, aus der Zeit des Meissner Altars Nr. 61 (S. 274), das mit langem Barte ist später, zwischen 1534 und 1539 entstanden. Der Herzog starb am 17. April 1539. 1538 trug er den Bart lang, wie aus anderen Darstellungen zu ersehen ist.

65. Die Kreuzigung Christi. Leipzig, Regierungsrat Dr. Demiani. Von 1536. Scheint eher von Hans Cranach, als von seinem Vater zu sein. Sogar der damals 21jährige jüngere Lucas käme mit in Frage. Die Entscheidung ist gerade bei Bildern dieser Zeit ziemlich schwer. Vergl. auch Nr. 115, S. 282.

66. Bildnis Herzog Heinrichs des Frommen. Dresden, Galerie. Phot. von Tamme. Von 1537 (erste Hälfte). Von Lucas Cranach d. Ä. Die sehr sorgfältig gezeichnete Schlange hat zwei Flügel, die vollkommen deutlich von einander unterschieden sind (die Nachbildung im Galeriekatalog lässt dies nicht deutlich genug erkennen).

67. Bildnis Bugenhagens. Wittenberg, Lutherhalle. Phot. von Tamme. Von 1537 (erste Hälfte). Ich erkenne hier die Hand des jüngeren Lucas. Auch die Schlange ist durchaus anders, als sie der ältere Lucas und Hans Cranach machen.

68. Die Verspottung Christi. Hamburg, Konsul Ed. F. Weber. Lichtdruck von Nöhring in Lübeck. Von 1538. Von Lucas Cranach dem Älteren.

69. Männliches Bildnis. Berlin, Geheimrat Prof. Dr. R. v. Kaufmann. Phot. von Tamme. Von 1544. Nicht vom älteren,

sondern vom jüngeren Lucas Cranach, der als Bildnismaler schon frühzeitig eine hohe Stellung unter seinen Zeitgenossen einnimmt. Auch das angebliche Selbstbildnis Lucas Cranachs d. Ä. von 1550 in den Uffizien in Florenz ist von der Hand des jüngeren Lucas. Das beweist nicht nur die Auffassung und malerische Behandlung, sondern auch die Schlange, die auf beiden Bildnissen in der Form erscheint, die dem jüngern Lucas allein eigen ist. Um mich gleich noch einer weiteren Ketzerei schuldig zu machen, bemerke ich, dass auch das Mittelbild des grossen Altarwerks in der Weimarer Stadtkirche, das manchen als Krone aller Werke des älteren Lucas Cranach gilt und sehr geschmackvoll als sein Schwanengesang bezeichnet worden ist, in jedem Pinselstrich die Hand des jüngeren Lucas Cranach verrät, der denn auch nicht umhin konnte, es mit seinem Zeichen und dem Jahr der Vollendung, 1555, zu versehen. Alle Versuche, die in älterer und neuerer Zeit gemacht worden sind, um das Altarwerk im Ganzen oder wenigstens teilweise für den älteren Lucas Cranach zu retten, müssen verstummen vor der Sprache, die nicht nur die Bilder selbst, sondern auch die erhaltenen gleichzeitigen Urkunden in nicht misszuverstehender Weise reden. Angesichts des wirklichen Sachverhaltes können z. B. die wortreichen Erörterungen Lehfeldts über das Altarwerk und den alten Meister Lucas auch nur von denen ernst genommen werden, die der Glaube selig macht (vergl. Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Grossherzogtum Sachsen-Weimar Eisenach Bd. I, S. 358—361).

70. Bildnis Kaiser Karls V. Schwerin, Galerie. Von 1548. Nicht von Lucas Cranach d. Ä., sondern ganz sicher vom jüngeren Lucas. Die Bezeichnung ist jedoch unecht. Man vergleiche dazu das grosse Holzschnittbildnis von 1547, B. 128, das den Kaiser in ganzer Gestalt darstellt und ebenfalls vom jüngeren Lucas Cranach ist.

71. Die Madonna unter den Tannen. Breslau, Dom. Phot. von Tamme. Vergl. S. 88.

72. Adam und Eva. Braunschweig, Museum. Phot. von Tamme. Vergl. S. 93—94. Hier noch einige nachträgliche Bemerkungen. Die gelblichweisse Schlange, mit dem Kopf nach rechts gewendet, hat einen sehr bestimmt und energisch gezeichneten Leib in derselben Form wie auf dem Holzschnitt L. 34, Friedrich d. W. in Verehrung Marias und des Kindes (vergl. S. 50—51), und zwei deutlich von einander unterschiedene Flügel; der rechte, also nach aussen stehende, sitzt mitten auf der mittelsten und höchsten Windung des Leibes und ist im Ver-

gleich zu diesem libellenartig zart mit haarfeinen Umrissen gezeichnet. Der linke, also hintere Flügel sitzt viel weiter nach dem Hals der Schlange zu (vergl. die Holzschnitte S. 40) und ist so fein gezeichnet, dass er mit blossem Auge nur schwer zu erkennen ist.

Die beiden Bilder haben leider ziemlich gelitten, Adam mehr als Eva. Bei Adam ist z. B. fast die ganze linke Seite von der Schulter herab bis zum Unterschenkel beschädigt und übermalt. Dagegen sind die Köpfe, abgesehen von einigen Stellen im Gesicht Adams, und die Füsse recht gut erhalten.

Sehr zu beachten ist, dass Eva noch fast denselben Oberkörper hat, wie die Petersburger Venus von 1509, trotz des grossen Zeitraums, der zwischen beiden liegt, der beste Beweis dafür, wie lange Lucas Cranach gewisse Formen festhält. Vergl. dazu die Bemerkungen auf S. 270 zu Nr. 42. Aus diesem Grunde kann z. B. die Darstellung von Adam und Eva im Paradies von 1527 in der Gothaer Galerie (Kat. Nr. 336), die eine ganz scharf ausgeprägte Eigenart zeigt, nicht von Lucas, sondern nur von Hans Cranach sein.

73. Die Verlobung der h. Katharina. Budapest, Nationalgalerie. Phot. von Tamme und von Weinwurm in Budapest. Vergl. S. 80 (über die Darstellung) und 105. Die Schlange hat zwei Flügel, wie man bei guter Beleuchtung deutlich erkennt. Auf etwas muss ich hier noch besonders hinweisen, was noch niemand bemerkt zu haben scheint: Die grosse schwarze Wolkenwand, hinter der die Engelchen hervorsehen, ist nicht ursprünglich, nicht von Lucas Cranach, sondern von dem Restaurator, der auch die Gesichter so schön geschminkt hat, dass alle Welt, Kenner und Laien, über diese Farbenpracht des alten Meisters entzückt war. Der Restaurator hat wahrscheinlich geglaubt, auch hier den Meister Lucas verbessern zu müssen. Diese Wolkenwand ist einfach unverständlich und geschmacklos. Auf dem von Lucas Cranach gemalten Bilde (wieviel ist von dem ursprünglichen noch übrig?) hielten die Engel einen schwarzen Vorhang, der vom Turm der h. Barbara unten rechts bis zur linken oberen Ecke des Bildes gespannt war. Von den Falten, die er warf, sind noch einige deutlich wahrzunehmen. Es ist ein ganz ähnliches Motiv, wie auf der kleinen Anna selbdritt des Berliner Museums (Nr. 567 A, Phot. von Hanfstängl), die womöglich sogar in demselben Jahr wie das Budapester Bild gemalt ist. Dieses Motiv ist wahrscheinlich erst um 1518 aufgekommen (vergl. das Marienbild von 1518 im Weimarer Museum, dort Grünewald genannt).

Die beiden Bilder in Budapest und Berlin möchte ich etwas später ansetzen, ja sie könnten sogar erst Anfang der 20er Jahre entstanden sein.

74. Bildnis des Kurfürsten Friedrichs des Weisen. Dresden, Prinz Georg von Sachsen. Phot. von Tamme. Vergl. S. 106.

75. Christi Abschied von seiner Mutter. Dresden, Galerie. Phot. von Tamme. Vergl. S. 106.

76. Christus am Ölberg. Dresden, Galerie. Phot. von Tamme. Vergl. S. 92.

77. Die Kreuzigung Christi. Frankfurt a. M., Städelsches Institut. Phot. von Tamme und von Bruckmann in München. Vergl. S. 105—106.

78. Die Anbetung der Könige. Gotha, Galerie. Phot. von Tamme. Vergl. S. 95—96.

79. Maria mit dem Kinde, das seine Händchen emporstreckt. Karlsruhe, Kunsthalle. Phot. von Tamme. Vergl. S. 104—105.

80. Die Unterberger Madonna. Innsbruck, Ferdinandeum. Phot. von Tamme. Die Schlange ist eine plumpe Fälschung, sie ist in dieser Form ganz unmöglich. Das Bild ist stark übermalt. Es ist ein spätes Werk, etwa 1540—50 anzusetzen, vergl. die Lucretia der Dresdener Galerie Nr. 1916 A.

81. Die Madonna mit den Englein. Kaschau, Bischof Dr. von Bubics. Vom jüngeren Lucas Cranach.

82. Die Madonna unter dem Apfelbaum. Petersburg, Ermitage. Phot. von Tamme und Braun. Vergl. S. 87. Wahrscheinlich vom Ende der zwanziger Jahre, möglicherweise sogar noch etwas später, aus der ersten Hälfte der dreissiger Jahre. Ob Marienbilder mit diesem Typus von Lucas oder Hans Cranach sind, wird erst die Zukunft lehren.

83. Madonna vor grünem Vorhang. Frankfurt a. M., Städelsches Institut. Phot. von Tamme und Bruckmann in München. Echtes Bild Lucas Cranachs d. Ä., etwa 1525—1530, leider sehr schlecht erhalten, zum grössten Teil übermalt.

84. Maria Magdalena. Freiburg i. B., Vincent Mayer. Vergl. S. 93. Doch habe ich dort das Bild augenscheinlich zu früh angesetzt. Es dürfte vielmehr erst in den Jahren 1520—1525, kurze Zeit nach Nr. 73, der Verlobung der h. Katharina in Budapest, und der kleinen Anna selbdritt in Berlin (vergl. Nr. 73, S. 277) entstanden sein. Ist dies der Fall, dann folgt schon daraus unmittelbar, dass Bilder, wie die h. Magdalena in Köln, die h. Helena Nr. 18, das weibliche Rund-

bildnis Nr. 38, sämtlich aus dem Jahre 1525, nicht von Lucas Cranach sein können.

85. Nackte Faunen-Familie. Donaueschingen, Galerie. Phot. von Tamme und Höfle in Augsburg. Eher von Hans, als von Lucas Cranach, von derselben Hand und etwa gleichzeitig wie Nr. 40, die Wirkung der Eifersucht von 1527 in Weimar. Vergl. S. 268—69.

86. Lucrezia. Koburg, Veste. Phot. von Tamme. Ich habe dieses Bild noch durch den verstorbenen Geheimrat Rothbart auf der Veste Koburg kennen gelernt und es gleich von Anfang an für ein vortreffliches Werk Lucas Cranachs d. Ä. gehalten. Erst auf der Cranachausstellung sah ich, dass es nicht diesem, sondern Hans Cranach zuzuschreiben sei. Es ist eins seiner späteren Werke, um 1530 entstanden. Die Hauptperson auf Nr. 62, dem Mund der Wahrheit vom Jahre 1534 in der Schleissheimer Galerie, zeigt fast denselben Kopftypus, es ist vielleicht dasselbe Modell. Abgesehen von verschiedenen Übermalungen im Fleisch ist das Bild recht gut erhalten. Anatomisch ist der Körper, besonders die rechte Schulter, durchaus verfehlt. In der Färbung, namentlich der Landschaft, erweist sich das Bild von derselben Hand, wie die 6 kleinen, früher dem Pseudogrünewald zugeschriebenen Flügel in Aschaffenburg, nur ist es noch etwas reifer als diese. Der kleine Ausschnitt aus der Landschaft mit seinen frischen Farben findet sich ganz ähnlich auf einem Bildnis ebenfalls auf der Veste Koburg, das doch wohl Sibylle von Cleve darstellt und um dieselbe Zeit entstanden sein muss. Das leuchtende Blau des Himmels und die Behandlung des Baumschlags entspricht ganz der Art Hans Cranachs, nicht aber der seines Vaters.

87. Bildnis eines Herrn mit der Kette des goldnen Vliesses. Wartburg, Schlosshauptmann v. Cranach. Phot. von Tamme. Die sehr schlechte Erhaltung macht die gerade bei Bildnissen ohnehin schon schwierige Entscheidung, ob das vorliegende von Lucas oder Hans Cranach herrührt, vorläufig unmöglich. Könnte der Dargestellte etwa der albertinischen Linie angehört haben?

88. Brustbild eines Gelehrten. Donaueschingen, Galerie. Phot. von Tamme und Höfle, Augsburg. Eher von Hans, als von Lucas Cranach.

89. Lebensgrosses Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg. Berlin, Galerie. Phot. von Tamme. Nicht von

Lucas, sondern sicher von Hans Cranach, wohl noch vor 1525. Wirkt ziemlich leer und nüchtern. Vergl. Nr. 27, S. 266.

90. Die heilige Nacht. Berlin, Geheimrat Prof. Dr. R. v. Kaufmann. Phot. von Tamme. Vergl. S. 92—93.

91. Altarflügel mit dem h. Paulus. Magdeburg, Städt. Museum. Die Schlange ist nicht echt, sondern eine neuere Fälschung. Das Bild ist etwa 1535—40 entstanden, lässt sich aber vorläufig mit Sicherheit nicht genauer bestimmen.

92. Der h. Hieronymus. Innsbruck, Ferdinandeum. Phot. von Tamme. Die Schlange ist eine plumpe Fälschung. Von Hans Cranach. Vergl. S. 172—174.

93. Venus mit Amor als Honigdieb. Wartburg, Schlosshauptmann v. Cranach. Von Lucas Cranach d. Ä. selbst, nach 1537. Sehr warm im Ton.

94. Caritas. Brüssel, Madame Errera. Von Lucas Cranach d. Ä. selbst, nach 1537.

95. Das Parisurteil. Gotha, Museum. Phot. von Tamme. Von Lucas Cranach d. Ä. selbst, nach 1537.

96. Bildnis des Markgrafen Georg von Brandenburg (1484—1543). Dresden, Galerie. Phot. von Tamme. Wahrscheinlich vom jüngeren Lucas Cranach. Der Dargestellte ist aber nicht der Markgraf Georg von Brandenburg-Ansbach, sondern in der That ein „Churfürst von Brandenburg“, wie schon im Inventar von 1722 steht, und zwar Joachim II., geb. 9. Jan. 1505, Kurfürst 1535, † 2. Jan. 1571. Man braucht bloss den Kopf hier mit dem Holzschnittbildnis Joachims II. zu vergleichen, das sich in dem von Gabriel Schnellboltz in Wittenberg 1562 gedruckten Buche „Warhaffte Bildnis etlicher hochlöblichen Fürsten vnd Herren“ findet.

97. Heilige Familie. Magdeburg, Städt. Museum. Ein ganz sicheres Bild des jüngeren Lucas Cranach.

98. Die vierzehn Nothelfer. Torgau, Marienkirche. Phot. von Tamme. Vergl. S. 81—82. Auf der zerstörten Rückseite der von zwei bekleideten Engeln beklagte sitzende Schmerzensmann (Kniestück), dessen Kopf unmittelbar an den des Gekreuzigten von 1503 in Schleissheim (Nr. 147) erinnert.

99. Die Vermählung der h. Katharina. Erfurt, Dom. Phot. von Tamme. Vergl. S. 80 (über die Darstellung) und 86—87.

100. Zwei Altarflügel mit Stiftern. Zwickau, Katharinen-

kirche. Vergl. S. 104. Eine Mitarbeit Hans Cranachs an einzelnen Teilen des Altarwerks ist sehr wahrscheinlich. Die Staffel mit der Anbetung der Könige ist möglicherweise ganz von seiner Hand gemalt. Vergl. auch Nr. 157, S. 287—88.

101. Der h. Wilibald und die h. Walpurga mit dem Stifter. Bamberg, Städt. Gemäldesammlung. Phot. von Tamme. Von 1520. Von Hans Cranach. Vergl. S. 140—145.

102. 103. Mittelbild und äusseres Flügelpaar des Altars der Marktkirche in Halle a. S. Von 1529. Von Hans Cranach. Vergl. S. 159—160.

104. 105. Staffel (das Abendmahl) und ein Flügel (Christus als Besieger von Tod und Teufel) vom Altarwerk der Stadtkirche in Schneeberg. Der Entwurf zu dem ganzen Werke rührt sicher von Lucas Cranach d. Ä. her, bei der Ausführung ist aber der jüngere Lucas in hervorragender Weise beteiligt gewesen. Doch ist gegenwärtig eine Scheidung des Anteils beider noch nicht möglich.

106. Der bethlehemitische Kindermord. Dresden, Galerie. Phot. von Tamme. Vergl. S. 92 und 126—128.

107. Adam und Eva. Koburg, Veste. Phot. von Tamme. Ich muss hier widerrufen, was ich auf S. 93—94 über das Bild gesagt habe. Es kann auf keinen Fall von Lucas Cranach selbst sein. Angesichts des verbildeten Körpers der Eva möchte man fast glauben, ein Jugendwerk Hans Cranachs vor sich zu haben. Ich verweise hier auf meine Bemerkungen zu Nr. 42, dem Schäferschen Parisurteil, S. 270. Hans Cranach hätte sich dann die Münchener Darstellung, die ich noch für ein eigenhändiges Werk Lucas Cranachs halte, zum Vorbild genommen.

108. Flügelaltar mit der Beweinung Christi. Jüterbog, Nikolaikirche. Vergl. S. 97. Das Mittelbild befand sich in traurigem Zustande, verschiedene Köpfe waren zum Teil zerstört. Der Restaurator der Dresdener Galerie, Nahler, hat die nötigen Ergänzungen vorgenommen und das ganze Werk einer sorgfältigen Restauration unterzogen. So sah man es dann auf der Ausstellung. Von dem, was ursprünglich ist, erinnert einiges schon etwas an die Hand Hans Cranachs.

109. Bildnis des Gerhart Volk. Leipzig, Städt. Museum. Von 1518. Vergl. S. 104.

110. Die Kreuzigung Christi. Strassburg, Städt. Sammlung. Phot. von Gerschel in Strassburg. Vergl. S. 91.

111. Vermählung der h. Katharina. Karlsruhe, Kunsthalle. Vergl. S. 79—81.

112. Der segnende Christus. Zeitz, Nikolaikirche. Phot. von Tamme. Vergl. S. 99.

113. Anbetung der h. drei Könige. Leipzig, Städt. Museum. Vergl. S. 92. Die beiden Wappen unten haben sich noch nicht bestimmen lassen. Das linke ist wohl ein geistliches. Von den Wappen wird man auf die Entstehungszeit des Bildes schliessen können.

114. Bildnis Luthers als Junker Jörg. Leipzig, Stadtbibliothek. Vergl. S. 63 und 108—109.

115. Kleines Flügelbild mit der Kreuzigung Christi. Berlin, Geheimrat Prof. Dr. R. v. Kaufmann. Vom jüngeren Lucas Cranach, 1535—1540. Man vergleiche dazu das Flügelaltärchen von 1540 in der Münchener Pinakothek (Phot. von Bruckmann) und auch noch die Kreuzigung von 1545 in der Dresdener Galerie (Phot. von Tamme), beides völlig sichere Werke des jüngeren Lucas. Auch Nr. 65, der Christus am Kreuz mit den beiden Schächern von 1536, im Besitz des Regierungsrates Dr. Demiani in Leipzig (vergl. S. 275), wäre mit heranzuziehen. Der jüngere Lucas hat hier ältere Bilder seines Vaters in der Komposition benützt.

116. Madonna auf der Holzbank. Darmstadt, Maxim. Freiherr von Heyl. Phot. von Tamme. Vergl. S. 98—99.

117. Der h. Georg. Wörlitz, Gotisches Haus. Phot. von Tamme. Von Lucas Cranach d. Ä. selbst; die Zeit ist schwer zu bestimmen, vielleicht Mitte der zwanziger Jahre.

118. Ecce homo. Dresden, Galerie. Phot. von Tamme. Von Lucas Cranach selbst, aus der Mitte der dreissiger Jahre.

119. Altersbildnis des Kurfürsten Friedrichs des Weisen. Dresden, Prinz Georg von Sachsen. Phot. von Tamme. Vergl. Nr. 20, S. 255.

120. Bildnis Georgs des Bärtigen. Berlin, Prof. Ludwig Knaus. Der Herzog hat einen langen Bart, das Bild ist daher nach 1534 und vor 1539 gemalt. Vergl. Nr. 64, S. 275.

121. Das Parisurteil. Breslau, Fräulein Hubrich. Von Hans Cranach. Vergl. Nr. 42, S. 269—72.

121 A (Nachtrag). Bildnis Luthers. Dresden, Galerie. Phot. von Tamme. Von 1532. Vergl. Nr. 21, S. 262.

121 B (Nachtrag). Bildnis Melanchthons. Dresden, Galerie. Phot. von Tamme. Von 1532. Vergl. S. 262.

122. Weibliches Bildnis. Berlin, Schloss. Phot. von Tamme. Vergl. S. 102.

123. Bildnis eines Herrn in Pilgertracht. München, Dr. Martin Schubart (†). Vergl. S. 102.

124. Bildnis Karls V. Dijon, A. Joliet. Hat weder etwas mit Lucas Cranach, noch mit der sächsischen Schule überhaupt zu thun.

125. Apollo und Diana. Brüssel, Ed. Fétis. Ganz sicher von derselben Hand, wie Nr. 50, Apollo und Diana von 1530 in Berlin, auch ungefähr aus derselben Zeit, demnach von Hans Cranach.

126. Herkules unter den lykischen Mädchen. Lübeck, Dr. Th. Gaedertz. Von einem Schüler des jüngeren Lucas Cranach.

127. Flügelaltar mit der Vermählung der h. Katharina und den Stiftern. Wörlitz, Gotisches Haus. Phot. von Tamme. Vergl. S. 80 (über die Darstellung) und 85—86.

128. Maria mit dem Kinde auf der Mondsichel, von Friedrich dem Weisen verehrt. Darmstadt, Geh. Hofrat Prof. Dr. Georg Schäfer. Phot. von Tamme. Vergl. S. 101. Die Kopfhaltung des Bartholomäus ist ganz ähnlich der Marias auf dem Wörlitzer Bild von 1516, Nr. 10.

129. 130. H. Katharina und h. Barbara. Dresden, Galerie. Phot. von Tamme. Vergl. S. 95.

131. Ein Papst, die Messe lesend. Aschaffenburg, Schlossgalerie. Von Hans Cranach. Vergl. S. 145—146. Um 1519.

132. Die heilige Sippe. Aschaffenburg, Schlossgalerie. Phot. von Ernst Neeb in Mainz. Von Hans Cranach. Vergl. S. 166—168.

133. 134. 135. 136. Die Heiligen Erasmus, Magdalena, Martin, Ursula. Aschaffenburg, Schlossgalerie. Phot. von Ernst Neeb in Mainz. Von Hans Cranach. Vergl. S. 156—159.

137. Zwei Flügel mit sechs Heiligen. Darmstadt, Museum. Phot. von Tamme und Ernst Neeb in Mainz. Vergl. S. 102.

138. Maria, das Kind stillend. Darmstadt, Museum. Phot. von Tamme und Ernst Neeb in Mainz. Vergl. S. 95.

139. Die Flügel des Pflockschen Altars. Annaberg, Annenkirche. Von Hans Cranach. Vergl. S. 131—136.

140. Zwei Flügel des Berg-Altars. Annaberg, Annenkirche. Von Hans Cranach. Vergl. S. 136—137.

141. Christus am Kreuz, vom Kardinal Albrecht von Brandenburg verehrt. Augsburg, Galerie. Phot. von Tamme und Höfle in Augsburg. Von Hans Cranach. Vergl. S. 168—169, 170.

142. Die h. Anna selbdritt. Berlin, Galerie (Vorrat). Phot. von Tamme und Hanfstängl. Vergl. S. 97.

143. Beweinung Christi. Augsburg, Galerie. Phot. von Höfle, Augsburg. Um 1519. Von Hans Cranach. Vergl. S. 146—147.

144. Die Beweinung Christi. Budapest, Nationalgalerie. Vergl. S. 97.

145. Christus als Schmerzensmann, von Maria und Johannes beklagt. Mainz, Bischöfl. Haus. Phot. von Ernst Neeb in Mainz. Um 1519. Von Hans Cranach. Vergl. S. 146—147.

146. Der h. Valentin. Aschaffenburg, Stiftskirche. Phot. von Tamme. Von Hans Cranach. Vergl. S. 153—156.

147. Christus am Kreuz. Schleissheim, Galerie. Phot. von Tamme. Von 1503. Vergl. S. 71—77. Dazu noch als Berichtigung und Ergänzung folgendes: Wie mir Ad. Bayersdorfer sagte, hat sich mittlerweile feststellen lassen, dass das Bild aus dem Kloster Attel am Inn, südlich von Wasserburg, stammt. Es ist dies eine für die Jugendgeschichte Lucas Cranachs ungemein wichtige Thatsache, sofern wir annehmen dürfen, dass das Bild von Anfang an für das Kloster bestimmt gewesen und nicht etwa erst in späterer Zeit dorthin gekommen ist, was jedoch bei einem namenlosen altdeutschen Bilde sehr unwahrscheinlich ist.

148. Bildnis des Johann Stephan Reuss, Kanzlers von Konstanz. Nürnberg, German. Museum. Phot. von Höfle in Augsburg. Vergl. S. 71 und 77. Wie der Dargestellte zu dem Titel „Kanzler von Konstanz" gekommen ist, weiss ich nicht. In Konstanz hat es nie Leute gegeben, die den Titel Kanzler geführt hätten. Das Bild selbst sagt uns zunächst nur, dass sich der Dargestellte 1503 im Alter von 41 Jahren hat malen lassen (über dem Mann in der Luft steht: 1503 VIXI. AN. 41) und dass er dem aufgeschlagenen Buche nach wohl dem Gelehrtenstande, der roten Kleidung nach dem Juristenstande angehört hat. Wilh. Schmidt, der zuerst das Bild in die Litteratur eingeführt hat (Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. III (1892) S. 118), schreibt: „Auf der Rückseite liest man in Bleistift und viel späteren Charakteren: Joan. Stephanus Reuss Constant. J... D. Rector Vniversitatis Anno 1503." Im Katalog der Gemälde des German. Museums 3. Aufl. (1893) S. 40

Nr. 252 ist die Stelle zwischen Constant. und Rector ganz leer gelassen; aber die beiden Buchstaben J. und D. müssen doch dagestanden haben, als Schmidt die Inschrift las. Meiner Meinung nach kann das D nur „Doctor" bedeuten, das J in diesem Zusammenhange nur „Juris", und die betreffende Stelle hätte demnach aufgelöst und ergänzt ursprünglich so gelautet: Juris Vtriusque Doctor, die ganze Inschrift also auf deutsch: „Johann Stephan Reuss, aus Konstanz gebürtig, beider Rechte Doktor, Rektor der Universität im Jahre 1503." Diese Inschrift auf der Rückseite ist selbstverständlich noch nicht im Jahre 1503 geschrieben, das beweist der Charakter der Schriftzüge, die Schmidt für viel später erklärt, und auch der dazu verwendete Bleistift. Aber sie kann auch nicht ohne weiteres erfunden sein. Unbekannte Bildnisse hat man immer nur als die sehr bekannter und berühmter Persönlichkeiten ausgegeben, wenn man das Bedürfnis hatte, dem Dargestellten zu einem Namen zu verhelfen. Hier aber haben wir den Namen eines ganz Unbekannten vor uns. Nach der Fassung der Inschrift möchte man glauben, dass sie wörtlich anderswo abgeschrieben worden sei. Da ist nun jedenfalls die natürlichste Annahme die, dass sie ursprünglich auf dem nicht mehr erhaltenen alten Rahmen gestanden hat. Und gehangen hat selbstverständlich das Bild ehemals in einem Raume derjenigen Universität, deren Rektor der Dargestellte im Jahre 1503 gewesen ist. Andernfalls würde diese Universität in der Inschrift näher bezeichnet worden sein. Welches ist aber nun die deutsche Universität, an der 1503 ein Mann mit dem Namen, Alter, Geburtsort und Titel dessen, den die Inschrift auf der Rückseite nennt, Rektor gewesen ist? Die Zahl derer, die in Betracht kommen, ist gar nicht gross. Die Universitätsstadt hat aller Wahrscheinlichkeit nach in der Landschaft gelegen, in der der Künstler damals lebte. In demselben Jahre 1503 hat er für das Kloster Attel am Inn den Schleissheimer Christus gemalt. Das setzt voraus, dass er in dieser Gegend schon bekannt, vielleicht sogar berühmt gewesen ist. Und der Rektor jener Universität wird sein Bildnis auch nicht bei dem ersten besten, vor kurzem erst zugewanderten, sondern bei einem ihm wohlbekannten ansässigen Maler bestellt haben. Wir müssen daher annehmen, dass die Universitätsstadt und das Kloster Attel nicht gar zu weit von einander entfernt gewesen sind. Dies trifft zu allererst bei Ingolstadt zu. An zweiter Stelle käme Wien in Betracht, das ja für jeden, der am Inn sass, so leicht zu Schiff zu erreichen war. Und erst in dritter und vierter Linie könnte man an die Universitäten von Basel, Freiburg,

Tübingen, Heidelberg, Würzburg, Mainz, Prag, Erfurt, Leipzig denken, von den noch weiter nördlichen und westlichen ganz zu schweigen. Ist aber auf keiner dieser Universitäten ein Mann, auf den die Inschrift passt, Rektor gewesen, so ist diese Inschrift einfach falsch.

Das alles liess sich schon aus dem folgern, was das Bild selbst uns sagt. Es bedurfte also nur noch eines kleinen Schrittes, um die Frage zu Ende zu führen. Die gedruckten Quellen zur Geschichte der deutschen Universitäten, um die es sich zunächst handelte, waren mir in Braunschweig nicht zur Hand. Ich wandte mich der Einfachheit halber gleich an einen auf diesem Gebiete arbeitenden Forscher, Herrn Prof. Georg Erler in Königsberg. Hier ist die Auskunft, die ich erhielt.

Ein Mag. Johannes Stephani Rews de Constancia, artium et utriusque juris doctor, lector ordinarius juris Caesarei in univ. Vienn. ist 1514 in Wien gestorben. Dort war er 1499 immatrikuliert worden. 1500, 1504 und 1509 ist er Dekan gewesen, im Sommersemester 1504 Rektor. Er war auch fiscalis camere procurator famigeratissimus.

Die Inschrift auf der Rückseite unseres Bildnisses ist also vollkommen richtig, die Jahreszahl 1503 aber bezeichnet nicht das Rektorat, sondern das Jahr, in dem sich Reuss hat malen lassen. Als selbstverständlich muss angesehen werden, dass sich auch der Maler dieses Bildnisses im Jahre 1503 in Wien befand.

Bedarf es nun noch eines Beweises, dass nur Luc. Cranach der Schöpfer der beiden Bilder von 1503 sein kann? Giebt es wohl eine bessere Stütze für diese Behauptung, als das Bildnis des Reuss?

Das Ergebnis einer genauen kritischen Vergleichung der beiden von Passavant IV, 40 beschriebenen Holzschnittkreuzigungen und der beiden Bilder von 1503 war, dass diese vier Werke von einer Hand herrühren; eine weitere Vergleichung mit gesicherten Werken Lucas Cranachs ergab, dass nur dieser sie geschaffen haben könne.

Magyarische Typen auf der ältesten Holzschnittkreuzigung P. IV, 40. Nr. 2 führten mich zu der Ansicht, der Künstler habe damals nahe der ungarischen Grenze gelebt, vielleicht in Wien (vergl. S. 9). Jetzt stellt sich unerwarteterweise heraus, dass auch das eine Bild von 1503 in Wien gemalt ist.

1509 erwähnt Scheurl in der Widmung seiner berühmten Rede über die Wittenberger Schlosskirche, dass Lucas Cranach noch vor seiner Übersiedelung nach Wittenberg, also vor 1504, in Österreich gewesen sei. Dadurch werden die beiden Bilder von 1503 und die

beiden Holzschnitte nun auch gewissermassen urkundlich als Werke Lucas Cranachs beglaubigt.

149. 150. 151. Drei Bilder aus der Schlosskirche in Chemnitz. Vergl. S. 97—98. Nr. 151 stellt nicht den Zeugentod der sieben Söhne der h. Felicitas, sondern wohl die Marter der Zehntausend dar. Die Bilder sind wahrscheinlich 1518—20 entstanden.

152. Flügelaltar mit der Verlobung der h. Katharina und Heiligen. Merseburg, Dom. Phot. von Tamme. Vergl. S. 80 (über die Darstellung) und 99—100. Wohl noch vor 1510 entstanden.

153. Die h. Dreieinigkeit. Leipzig, Städt. Museum. Vergl. S. 98. Lichtdruck vor der Restauration in den Bau- und Kunstdenkmälern des Königreichs Sachsen, 17. Heft, Stadt Leipzig, S. 24 Taf. VI.

154. Die Beweinung Christi. Breslau, Schlesisches Museum. Von 1516. Das Bild gehört nicht einmal der sächsischen Schule an. Vergl. S. 90.

155. Des Heilands Höllenfahrt und Auferstehung. Aschaffenburg, Stiftskirche. Phot, von Tamme. Vergl. S. 101—102. Das Bild scheint in derselben Zeit (1518—20) entstanden zu sein, wie die S. 97—98 erwähnten Bilder der Chemnitzer Schlosskirche (vergl. auch Nr. 149—151). Christus hat hier einen aus drei Strahlenbündeln gebildeten Heiligenschein. Es lässt sich also das auf S. 147 Gesagte in dieser bestimmten Fassung nicht aufrecht erhalten. Doch ist das Aschaffenburger Bild die einzige mir bis jetzt bekannte Ausnahme von der Regel. Vergl. auch S. 176.

156. Zwei Flügel mit Heiligen und Stiftern. Naumburg, Dom. Phot. von Tamme. Von Hans Cranach. Vergl. S. 152—153 und 155—156.

157. Altarflügel mit zwei weiblichen Heiligen. Schloss Siebeneichen bei Meissen, Freiherr von Miltitz. Phot. von Tamme. Höchst interessant als gemeinsame Arbeit von Lucas Cranach und seinem Sohne Hans. Die ziemlich schwachen Bilder der Rückseite sind von Hans Cranach allein, es ist fast derselbe Stil, den auch die Staffel des Zwickauer Altarwerks von 1518, eine Anbetung der Könige, zeigt (vergl. S. 104 und Nr. 100, S. 281), die demnach auch von Hans Cranach wäre. Wenn ich meinem Gedächtnis trauen darf, ist von derselben Hand noch die unbezeichnete Anbetung der Könige in Gotha (Kat. Nr. 361). Die beiden grossen Heiligen auf der Vorderseite erinnern in den Köpfen unmittelbar an die heiligen Frauen des Wörlitzer Marienbildes von 1516 (CrA. 10); die h. Barbara hält ihren Kelch mit den unter der Schürze

verborgenen Händen genau so wie die Dresdener Barbara Nr. 130. Beide Gestalten scheinen in der Hauptsache von Lucas Cranach gemalt zu sein, in Nebendingen, wie in der Schürze der h. Barbara mit den seltsamen Falten, verrät sich jedoch Hansens Schülerhand. Als Entstehungszeit ergeben sich die Jahre 1516—18. Die Gestalten der Rückseite, namentlich die männlichen, finden wir noch weiter ausgebildet auf den Flügelbildern des Bergaltars und dem Mittelbild des Pflockschen Altars in Annaberg wieder.

158. Bildnis des Kurfürsten Johann Friedrichs des Grossmütigen. Hamburg, Konsul Ed. F. Weber. Angeblich 1547 entstanden. Weder ist der Dargestellte Johann Friedrich, noch hat das Bild irgend etwas mit Cranach oder seiner Schule zu thun. Es gehört einer ganz andern Schule an und stammt etwa aus dem Anfang des 17. Jahrh.

159. Beweinung Christi. Aschaffenburg, Stiftskirche. Phot. von Tamme. Von Mathias Grünewald. Auch ich halte das Bild für die Staffel eines Altarwerkes, nicht für das Bruchstück eines grösseren Bildes.

160. Hirschjagd. Schloss Moritzburg. Von 1540. Ein vollkommen sicheres Bild des jüngeren Lucas Cranach. Besonders kennzeichnend sind die etwas bleichen Gesichter mit den kupfrig geröteten Wangen und Nasen, die zierlichen Stumpfnäschen der Frauen, die Behandlung der Landschaft.

161. Bildnis des kleinen Prinzen Christian. Schloss Moritzburg. Phot. von Tamme. Von 1564.

162. Bildnis der kleinen Prinzessin Marie. Schloss Moritzburg. Phot. von Tamme. Von 1564.

163. Bildnis der Kurfürstin Anna. Dresden, Histor. Museum. Phot. von Tamme. Von 1564.

164. Bildnis des Kurfürsten August. Dresden, Histor. Museum. Phot. von Tamme. Von 1565.

165. Männliches Bildnis. Berlin, Maler Lucas von Cranach. Phot. von Tamme.

165A (Nachtrag). Bildnis des Kurfürsten August. Dresden, Galerie. Phot. von Braun und Hanfstängl.

165B (Nachtrag). Bildnis des Kurfürsten Moritz. Dresden, Galerie. Phot. von Braun und Hanfstängl.

Die 7 Bildnisse Nr. 161—165B sind sämtlich vortreffliche Werke des jüngeren Lucas Cranach, der als Bildnismaler in dieser Zeit in Deutschland wohl nur wenige Nebenbuhler hatte.

Anhang.

Die Verlobung der heil. Katharina nach der Legende.

Ich habe auf S. 80 und gelegentlich noch an anderen Stellen darauf hingewiesen, dass eine Anzahl cranachscher Bilder, die jetzt „Die Verlobung (oder Vermählung) der h. Katharina“ genannt werden, diesen Titel mit Unrecht führen. Dies gilt zunächst für alle Bilder, auf denen Maria mit dem Kind auf dem Schosse nur mit der h. Katharina (links) und der h. Barbara (rechts) dargestellt ist, es hat aber auch für solche zu gelten, auf denen diesen beiden Lieblingsheiligen jener Zeit noch andere, wie Dorothea und Margarethe, beigesellt sind. Wir haben hier immer Marienbilder, nicht Katharinenbilder vor uns. Es handelt sich hier ebensowenig um einen Vorgang aus dem Leben der h. Katharina, wie es sich z. B. um einen Vorgang aus dem Leben der h. Anna handelt, wenn diese dem Kinde eine Birne oder einen Apfel reicht oder es vom Schosse Marias in ihre Arme nimmt. Nicht Begebenheiten, sondern Zustände schildert der Künstler hier.

Da die Legende von der Verlobung der h. Katharina nicht genügend bekannt zu sein scheint, teile ich sie im folgenden nach dem Wortlaut mit, wie sie sich in der 1517 von Johann Knoblauch in Strassburg gedruckten Sammlung „Der heiligen leben neüw getruckt“ (Winterteil) findet. Ich habe bei diesem Abdruck nur die Schreibweise der Vorlage etwas vereinfacht.

Die Königstochter Katharina soll den Sohn des Kaisers Maxentius heiraten, aber sie will nur einen Mann nehmen, der so edel, schön, weise und reich sei, wie sie. Die Königin ist betrübt darüber und geht mit ihrer Tochter zu einem Einsiedler, um sich Rats zu erholen. Der sagt zu Katharina: „Wenn du an Jesus Christus glauben, ihm mit Fleiss

dienen und dich taufen lassen willst, so bekommst du einen Gemahl, der die vier Gaben im Überfluss besitzt." Aber ohne die Hilfe seiner Mutter Maria wird sie diesen Gemahl nicht erwerben, fügt er hinzu, indem er ihr ein Bild der Maria mit dem Kind auf dem Arme zeigt.

„Do warde sant Katherina entzündt mit grossem ernst und gieng heim in ir můtter hauss und růfft Mariam an mit andacht und dienet ir mit beeten, vasten, wachen. Und do sy sich etlich tag geůbet het, do ward sy in dem schlaf entzucket und sach unser frawen und iren sun, der keret seinen minnigklichen anblick von ir, dass sy in nit mocht sehen. Darumb ward sy betrůbt, wan sy het in geren gesehen, und bat unser frawen mit andacht, dass sy in sähe. Das bat in unser frauw gůtlich, do wolt er es nicht thůn und sprach, sy wäre im nit geleich in vier dingen. Das was ir layd, und übet sich aber bass an gottes dienst und schlieffe eines nachts, do kam unser fraue zů ir und sprach: Du solt zů dem einsidel geen und solt von im getaufet werden und solt christen gelauben an dich nemen, so lasst sich denn mein kind sehen. Do sy erwachet, saget sy irer můtter, was sy gesehen het und giengen mit einander zů dem einsidel und empfiengen den tauf von im und beteten und fůren frölich wider heym und dienet gott emsigklich und entschlief aber. Do erschyne ir unser fraw mit irem lieben sun in künigklicher zierd und klarheit, do sahe sy sein anlitz gar klärlich und minnigklich, und redet mit ir von der gemahelschaft und vermähelt sich ir und stiess ir ein kleines vingerlin an und sprach: O mein liebe Katherina, ich will mich dir in deinen gelauben gemeheln. Und also erwachet sy und fand das vingerlin an der hand und erkannt, dass es alles war was, das sy in dem schlaf gesehen het und dienet do irm gemahel mit besunderm fleiss und liess die haydnischen gewonheit und die abgöter und hůt sich vor hoffart und vor unkeüsch und vor aller untugent und was mit dem band götlicher lieb vermähelt in eim rechten gelauben."

V.

Verzeichnisse.

1. Die Holzschnitte und Kupferstiche der Lippmannschen Ausgabe nach den Nummern von Bartsch, Heller, Schuchard und Passavant.

Lippmann	Bartsch VII.		Heller, Cranach 2. Aufl.		Schuchardt, Cranach II.		Passavant IV.
	Seite	Nr.	Seite	Nr.	Seite	Nr.	
1	287	76	171	98 (245)	233	95	
2	282	56	163	77 (218)	219	70	
3	286	75	167	89 (230)	228	82	
4	283	59	164	80 (221)	222	73	
5	285	67	165	83 (224)	223	76	
6	283	58	163	79 (220)	220	72	
7	286	72	169	94 (237)	231	88	
8/9	291	113	208	255 (404)	272	117	
10	293	124	213	267 (417)	282	129	
11	292	116	211	261 (411)	278	123	
12	292	117	211	264 (414)	280	127	
13					279	126	S. 12, Nr. 169
14	292	119	213	266 (416)	281	128	
15	291	115	210	260 (410)	277	122	
16	284	64	164	81 (222)	222	74	
17	292	118	211	262 (412)	278	124	
18	291	112	207	254 (403)	271	116	
19/20	284	65	165	82 (223)	223 } III, 225 }	75	

Lippmann	Bartsch VII.		Heller, Cranach 2. Aufl.		Schuchardt, Cranach II.		Passavant IV.
	Seite	Nr.	Seite	Nr.	Seite	Nr.	
21	291	114	209	256 (405)	273	118	
22	279	1	124	1 (36)	192	1	
23/24	279	3	125	3 (39)	195	7	
25	293	122	210	259 (409)	276	121	
26	284	63	165	84 (225)	224	77	
27	294	126	213	268 (4:8)	283	130	
28	294	125	214	269 (419)	284	131	
29	294	127	214	270 (420)	284	132	
30	281	22	132	22 (61)	207	32	
31	292	120/121	210	257/258 (407/408)	276	119/20	
32	286	73	170	96 (240)	232	90	
33	280	4	125	4 (40)	196	9	
34	287	77	171	100 (247)	234	97	
35	293	123	211	263 (413)	278	125	
36	280	5	126	5 (43)	198	14	
37	281	24	154	57 (180)	215	2 (47)	
38	281	25	140	46 (127)	215	3 (48)	
39	281	26	140	47 (131)	215	4 (49)	
40	281	27	141	48 (136)	215	5 (50)	
41	279	2	125	2 (37)	194	5	
42	285	68	167	90 (231)	228	83	
43	282	39	156	60 (190)	210	3 (36)	
44	282	40	156	61 (192)	211	4 (37)	
45	282	41	157	62 (194)	211	5 (38)	
46	282	48	158	69 (209)	213	12 (45)	
47	284	62	166	87 (228)	226	80	
48					239	102	S. 10, Nr. 165
49	283	60	166	85 (226)	225	78	
50					238	101	S. 10, Nr. 164
51	287	78	172	101 (249)	235	99	
51a					238 } III, 226 }	100	S. 10. Nr. 163
52	286	71	168	93 (235)	230	85	

Lippmann	Bartsch VII.		Heller, Cranach 2. Aufl.		Schuchardt, Cranach II.		Passavant IV.
	Seite	Nr.	Seite	Nr.	Seite	Nr.	
53	283	61	166	86 (227)	226	79	
54			222	293a (527)	310, III, 254	179	S. 18, Nr. 193
55			226	304 (538)			
56			224	297 (531)	316	188	S. 19, Nr. 199
57	277	3	122	3 (30)	187	4	
58	276	1	120	1 (26)	184	1	
59			122	2a (28)	186	3	S. 6, Nr. 7
60	276	2	121	2 (27)	185	2	
61	278	5	123	5 (33)	189	6	
62	278	6	124	6 (35)	190	8	
63			123	4a (32)	190, III, 211	7	S. 6, Nr. 8.
64	277	4	122	4 (31)	188	5	

2. Die Holzschnitte und Kupferstiche Lucas Cranachs d. Ä. bis 1522 nach der Zeitfolge.

1500—1501 Kreuzigung P. IV, 40 Nr. 2: S. 5—6. 8—9.
1502 Kreuzigung P. IV, 40 Nr. 1: S. 5—8.
1504—5 Landsknecht und Dame L. 31: S. 15.
1505 Verehrung des Herzens Jesu L. 1^{I}: S. 9. 18. 21. 23—25.
1506 Der stehende h. Georg L. 5^{I}: S. 18. 20.
— Die Hirschjagd L. 14^{I}: S. 18. 20.
— Die Versuchung des h. Antonius L. 2^{I}: S. 20.
— Der h. Michael L. 3^{I}: S. 18. 20.
— Die Himmelfahrt der h. Magdalena L. 7^{I}: S. 18. 20.
— Die Marter des h. Erasmus L. 4^{I}: S. 20.
— Turnier L. 10^{I}: S. 21.
— Knabe zu Pferde L. 11^{I}: S. 21.
— Herr und Dame zur Jagd reitend L. 12^{I}: S. 21.
— Ein Ritter zu Pferde L. 13^{I}: S. 21.
1506—7 Die Eberjagd L. 17^{I}: S. 19—20. 21. 23.
— Marcus Curtius L. 18: S. 23.

1507 Der h. Georg zu Pferde, Gold- und Silberdruck L. (19). 20[I]: S. 21. 33—36.

1507—9 Die Holzschnitte des Wittenberger Heiligtumsbuches: S. 22—23. 63—64.

1508 Die grosse Enthauptung Johannes des Täufers L. 53: S. 15—16.

— Das Urteil des Paris L. 21: S. 21. 32—33.

1509 Turnier mit Lanzen L. 28: S. 17. 25. 36.

— Turnier mit Schwertern L. 29: S. 17. 25. 36.

— Turnier mit Simson auf dem Balkonteppich L. 27: S. 17. 25. 28. 36. 39. 40. 41.

— Der Sündenfall L. 22: S. 31. 39. 40.

— Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten L. 23. 24: S. 31. 39. 40.

— David und Abigail L. 25: S. 31. 39. 40.

— Der h. Hieronymus in der Landschaft L. 26: S. 31. 39. 40.

— Der h. Christoph (mit der falschen Jahreszahl 1506) L. 6: S. 13. 21. 28—31. 32. 40—41.

— Venus und Amor (mit der falschen Jahreszahl 1506) L. 8. 9: S. 13. 21. 28—31. 32—33. 41.

— Die Busse des h. Chrysostomus, Kupferst. L. 58: S. 38—39.

— Friedrich der Weise, Kupferst. L. 59: S. 39. 40. 51—52.

— Die Passion B. VII, 280 Nr. 6—20, Sch. II, 200 Nr. 16—29: S. 39.

— Die Marter der h. Barbara B. VII, 285 Nr. 70, Sch. II, 230 Nr. 87: S. 39. 45—46.

— Christus und die Samariterin L. 30: S. 61—62.

1509—10 Die h. Sippe L. 36: S. 39. 45.

1509—12 Die Martern der Apostel B. VII, 282 Nr. 37—48, Sch. II, 210 Nr. 34—45, L. 43—46: S. 62.

1510 Friedrich der Weise und sein Bruder Johann, Kupferst. L. 60: S. 38.

1510—11 Anna selbdritt L. 42: S. 48.

— Himmelsleiter L. 51 und Hölle L. 51[a]: S. 48—49.

1511 Maria mit dem Kind auf dem Schoss B. VII, 289 Nr. 88, Sch. II, 271 Nr. 113: S. 64.

— Stehende Maria mit dem Kind auf dem rechten Arm B. VII, 289 Nr. 87, Sch. II, 270 Nr. 111: S. 64.

1511—12 Die Dreieinigkeit auf einem Sockel B. VII, 289 Nr. 81, Sch. II, 270 Nr. 108: S. 64.

1511—12 Die Verkündigung L. 41: S. 44—45.
1512 Die Dreieinigkeit in Wolken: S. 64—66.
— Die Erschaffung der Eva: S. 64—66.
— Die Verkündigung B. VII, 289 Nr. 89: S. 64—66.
— Christi Einzug in Jerusalem: S. 64—66.
— Die Kreuzigung Christi Sch. II, 290 Nr. 136: S. 64—66.
— Christi Höllenfahrt: S. 64—66.
— Das jüngste Gericht B. VII, 291 Nr. 111, Sch. II, 270 Nr. 109: S. 64—66.
— Das herzogl. sächsische Wappen: S. 64—66.
Um 1512 Der Menschenfresser L. 15: S. 49—50.
— Der kleine h. Georg L. 16: S. 49—50.
1514 Friedrich d. W., den h. Bartholomäus verehrend, Kupferst. L. 57: S. 45. 46—48.
1514—15 Christus und die Apostel B. VII, 281 Nr. 23—36, Sch. II, 215 Nr. 46—59, L. 37—40: S. 42—44.
— Friedrich d. W., die Gottesmutter verehrend L. 34: S. 50—51.
— Die kleinere Enthauptung Johannes des Täufers L. 47: S. 50.
1515 Spalatin vor dem Crucifix L. 48: S. 62.
1516 Die Predigt Johannes des Täufers L. 49.
1519 Die h. Katharina L. 52: S. 55.
— Die h. Barbara B. VII, 285 Nr. 69, Sch. II, 229 Nr. 84: S. 55.
1520—25 Das Christkind als Welterlöser L. 32: S. 52—53.
— Die h. Familie mit dem Engeltanz L. 33: S. 53.
1520 Luther als Mönch, barhaupt, Kupferst. L. 61, B. 5, Sch. 6: S. 56—57.
1521 Luther als Mönch mit der Kappe, von der Seite, Kupferst. L. 62, B. 6, Sch. 8: S. 55—56.
1521—22 Luther als Junker Jörg L. 54: S. 63. 108.

3. Tafelbilder Lucas Cranachs d. Ä. bis 1522 nach der Zeitfolge.

1503 Dr. Joh. Stephan Reuss, Professor an der Wiener Universität. Nürnberg, German. Museum (CrA. 148): 284—287.
— Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. Schleissheim, Galerie (CrA. 147): 71—77. 284.

1504 Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. München, Generalmusikdirektor Herm. Levi (CrA. 1): 252.

1504—5 Maria mit dem Kind und der h. Katharina und Barbara. Karlsruhe, Kunsthalle (CrA. 111): 79—81.

— Die h. Katharina und die h. Barbara. Kassel, Galerie: 81.

(1505) Die 14 Nothelfer (auf der Rückseite Christus als Schmerzensmann mit 2 Engeln). Torgau, Marienkirche (CrA. 98): 81—82. 280.

1506 Flügelaltar: Die Marter der h. Katharina, mit weiblichen Heiligen auf den Flügeln. Dresden, Galerie und Lützschena, Sammlung des Freiherrn Speck von Sternburg (CrA. 2—3): 82—83. 252.

(1507) Friedrich der Weise. Nürnberg, German. Museum: 84—85.

1507—1508 Flügelaltar: Maria mit dem Kinde und der h. Katharina, auf den Flügeln männliche Heilige. Merseburg, Dom (CrA. 152): 99—100. 287.

— 2 kleine Altarflügel mit Heiligen. Koburg, Sammlung auf der Veste: 100.

Um 1508 Flügelaltar. Mitte: Maria mit Kind, der h. Katharina und Barbara, Flügel: Friedrich der Weise und sein Bruder Johann mit ihren Schutzheiligen. Wörlitz, Gotisches Haus (CrA. 127): 85—86. 283.

1509 Dr. Christoph Scheurl. Nürnberg, Theodor Freiherr v. Scheurl (CrA. 4): 86.

— Venus und Amor. Petersburg, Ermitage (CrA. 5): 86.

1509—10 Maria mit dem Kinde (fälschlich Madonna unter den Tannen genannt). Breslau, Dom (CrA. 71): 88. 276.

1510—12 Zwei Altarflügel (Aussenseiten) mit 6 Heiligen (Jakobus d. Ä., Mathäus u. Andreas, Johannes der Täufer, Erasmus u. Christoph.) Darmstadt, Museum (CrA. 137): 102. 283.

— Altarflügel mit dem h. Nikolaus und dem h. Rochus. Torgau, Altertumsmuseum: 102.

1510—15 (Bildnis eines Pilgers. München, Dr. Martin Schubart † (CrA. 123): 102. Wenn überhaupt von L. Cranach, dann vielleicht noch vor 1510.)

— Weibl. Bildnis. Berlin, Schloss (CrA. 122): 102. 283.

1512—13 Altarwerk. Neustadt a. d. Orla (verdingt 1511, die Aufstellung am 23. Juni 1513 beendet): 88—89.

— Christus als Weltheiland. Zeitz, Nikolaikirche (CrA. 112): 99. 282.

Um 1513 Die h. Dreifaltigkeit, verehrt von Maria und Sebastian. Leipzig, Städt. Museum (CrA. 153): 98. 287.

Um 1513 Anbetung der Könige. Naumburg, Wenzelskirche: 100—101.
— Maria mit dem Kind am Baume. Darmstadt, Maximilian Freiherr v. Heyl (CrA. 116): 98—99. 282.
— Köpfe Christi und Marias. Gotha, Museum: 99.
1514 Heinrich der Fromme von Sachsen und seine Gemahlin Katharina. Dresden, Histor. Museum (CrA. 6 u. 7): 89. 252.
— Altarwerk. Mittenwalde (Prov. Brandenburg), Moritzkirche: 89.
1514—15 Anbetung der Könige. Gotha, Museum (CrA. 78): 95—96. 278.
— Beweinung Christi. Budapest, Nationalgalerie (CrA. 144): 97.
— Maria mit dem Kind auf der Mondsichel, von Friedrich dem Weisen verehrt. Darmstadt, Geh. Hofrat Dr. Schäfer (CrA. 128): 101. 283.
— Friedrich der Weise (mit der Drahthaube). Dresden, Prinz Georg v. Sachsen (CrA. 74): 106. 278.
1515 Christus am Kreuz zwischen den Schächern. Berlin, Frau Mathilde Wesendonck (CrA. 9): 90—91. 252.
— Der Schmerzensmann an der Säule. Dresden, Galerie (CrA. 8): 90—91. 252.
— Männliches Bildnis. Berlin, Galerie: 89—90. 91.
— Die Heiligen Hieronymus und Leopold. Wien, Kunsthist. Hofmuseum: 90—91.
— Marter der h. Katharina und Johannes des Täufers. Kremsir, Sommerresidenz des Fürsterzbischofs von Olmütz: 12. 90.
Um 1515 Die heilige Nacht. Berlin, Sammlung R. v. Kaufmann (CrA. 90): 92—93. 280.
— Anbetung der Könige. Leipzig, Städt. Museum (CrA. 113): 92. 282.
— Christus am Ölberg. Dresden, Galerie (CrA. 76): 92. 278.
— Kreuzigung Christi. Strassburg, Städt. Gemäldesammlung (CrA. 110): 91. 281.
— Der h. Hieronymus in der Landschaft. Berlin, Galerie: 94—95.
— Adam und Eva. München, Pinakothek: 93—94.
— Anna selbdritt. München, Pinakothek: 93.
— Das Urteil des Paris. Schloss Flechtingen, Kreis Gardelegen: 271—272.
1515—16 Stillende Maria. Darmstadt, Museum (CrA. 138): 95. 283.
— Die h. Katharina und die h. Barbara. Dresden, Galerie (CrA, 129 und 130): 95. 283.

1515—16 Der bethlehemsche Kindermord. Dresden, Galerie (CrA. 106): 127—128. 281.

1516 Maria mit dem Kind und 4 weibl. Heiligen. Wörlitz, Got. Haus (CrA. 10): 95. 252.

— Die 10 Gebote. Wittenberg, Lutherhalle: 257—259.

1516—20 Grosse (stehende) Anna selbdritt. Berlin, Galerie (CrA. 142): 97. 284.

1517—18 Flügelaltar: Beweinung Christi, der h. Bartholomäus u. Anna selbdritt. Jüterbog, Nikolaikirche (CrA. 108): 97. 281.

1518 Der Sterbende. Leipzig, Städt. Museum (CrA. 11): 252.

— Maria mit dem Kinde in der Landschaft. Gross-Glogau, Dom (CrA. 12): 103. 252.

— Maria mit dem Kinde in der Landschaft. Weimar, Residenzschloss: 103.

— Maria am Betpult. Weimar, Museum: 103—104.

— Bildnisse eines Ehepaares (Ulrich Lindacker und seine Frau?). Sigmaringen, Hofrat Gröbbels: 103.

— Bildnis des Gerhart Volk. Leipzig, Städt. Museum (CrA. 109): 104.

— Altarwerk. Zwickau, Katharinenkirche (CrA. 100): 104. 280—81. 287.

— (Ruhende Quellnymphe. München, Dr. Martin Schubart† (CrA. 13): 103. 252. Eigenhändigkeit zweifelhaft.)

Um 1518 Maria mit dem Kind in der Landschaft. Karlsruhe, Kunsthalle (CrA. 79): 105. 278.

— Kreuzigung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut (CrA. 77): 105—106. 278.

— Abschied Christi von seiner Mutter. Dresden, Galerie (CrA. 75): 106. 278.

— 2 Altarflügel, die Jugend Marias und die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Wörlitz, Got. Haus: 93.

1518—20 Maria mit dem Kinde und 4 weiblichen Heiligen. Budapest, Nationalgalerie (CrA. 73): 105. 277—78.

— Kleine (sitzende) Anna selbdritt. Berlin, Galerie: 105. 277—78.

— Adam und Eva. Braunschweig, Museum (CrA. 72): 93—94. 270. 276—77.

— Christus und Maria als Fürbitter. Budapest, Nationalgalerie: 96.

— 2 Altarflügel: Schmerzensmann und Schmerzensmutter und die Verkündigung. Naumburg, Dom: 109.

1518—20 Maria in der Glorie mit dem Stifter. Frankfurt a. M., Freiherr v. Holzhausen: 101.
— Marter der Söhne der Felicitas. Hannover, Provinzialmuseum: 98.
— 2 Halbrundbilder (Dreifaltigkeit, Rückseite: Maria mit Heiligen und Seelen, und die Marter Jakobus d. Ä.) und 2 Altarflügel (Heidenpredigt des Apostels Philippus (?) und Marter der 10000). Chemnitz, Schlosskirche (CrA. 149—151): 97—98. 287.
— Christi Höllenfahrt und Auferstehung. Aschaffenburg, Stiftskirche (CrA. 155): 101—102. 287.
1519 Altarwerk. Grimma, Gottesackerkirche: 106—107.
1520—25 h. Georg. Wörlitz, Got. Haus (CrA. 117): 282.
— h. Magdalena. Freiburg i. B., Vincent Mayer (CrA. 84): 93. 278.
1521 Bildnis eines 22jährigen Mannes. Schwerin, Museum (CrA. 15): 253.
— Christi Abschied von seiner Mutter. Berlin, Klosterkirche: 107.
— Luther als Junker Jörg. Leipzig, Stadtbibliothek (CrA. 114): 108—109.
Um 1521 Beweinung Christi. Berlin, Klosterkirche: 107—108.
— Die h. Dreifaltigkeit. Dresden, Museum des Altertumsvereins 96—97.

4. Bildnisse.

(H. = Holzschnitt, K. = Kupferstich. St. bedeutet, dass die betr. Person als Stifter dargestellt ist.)

Albrecht, Cardinal, s. Brandenburg.
Anna, Kurfürstin, s. Sachsen b) Albertiner.
August, Kurfürst, s. Sachsen b) Albertiner.
Barbara, Herzogin, s. Sachsen b) Albertiner.
Bora, Katharina von, s. Luther.
Brandenburg, Markgrafen von.
— Albrecht, Cardinal, Erzbischof von Mainz und Magdeburg.
Aschaffenburg, Schlossgalerie, 2 Messen des h. Gregor (St.): 145—146.
K. (1520, L. 64): 59. 250.
Berlin, Galerie: 266. 279—80.
? (1524, als h. Martin), verschollen: 162—166.
Darmstadt, Museum (1525, als h. Hieronymus): 263—264.

6. Ortsverzeichnis.

(H. = Holzschnitt, K. = Kupferstich. Wenn ein Werk mehrmals erwähnt ist, sind die wichtigsten Stellen durch stärkere Ziffern gekennzeichnet. Von den auf S. 110—125 (Entwickelung der Pseudogrünewald-Frage) angeführten Bildern sind nicht alle hier verzeichnet; die Stellen aus diesem Abschnitt sind in Klammern gesetzt.)

Berichtigungen.

S. **88**, Z. 15 von oben muss es statt „Katharina“ „Barbara“ heissen.

S. **88**, Z. 10 von unten ist folgendermassen zu berichtigen: Das Altarwerk wurde vor dem 1. August 1511 an Lucas Cranach verdingt. Am 13. Juni 1513 war es in Neustadt a. d Orla eingetroffen, am 23. Juni, dem Tage vor dem Johannisfest, stand es bereits auf dem Altare. Die auf die Herstellung des Altarwerks bezüglichen Akten (Rechnungsvermerke und Quittungen) hat Herr Volkmar Gillsch unter dem Titel „Ein Gemälde von Lucas Cranach“ in der Weimarischen Zeitung. Sonntagsbeilage Nr. 79 vom 3. April 1881, veröffentlicht. Doch ist unter der „Tafel“, um die es sich handelt, nicht etwa ein einzelnes „Tafelbild“, nämlich das jüngste Gericht in der Staffel, zu verstehen, sondern mit „Tafel“ wird in dieser Zeit jedes Altarwerk bezeichnet, das kleinste mit nur 2 Flügeln, wie das grösste mit 6 Flügeln und das nur aus Schnitzereien, wie das nur aus Gemälden bestehende. Beweise für diese Bedeutung des Wortes „Tafel“ sind zu Hunderten vorhanden. — Herr Gillsch hat die Güte gehabt, mir einen Sonderabdruck seines Aufsatzes zu übersenden. Da mir seine genauere Adresse unbekannt ist, muss ich mich darauf beschränken, ihm an dieser Stelle bestens zu danken.

S. **103**, Z. 8 muss es statt „Donaueschingen“ „Sigmaringen“ heissen.

S. **145**, Z. 7 von unten. Dieser Satz ist nur teilweise richtig. Der Kardinalshut fehlt über dem Wappen auf dem Bilde der Gregorsmesse Nr. 263 (CrA. 131); ob dies auch bei dem Bilde Nr. 267 der Fall ist, darüber geben meine Aschaffenburger Aufzeichnungen keine sichere Auskunft.

S. **226** auf der letzten Zeile ist in „germanicarum“ das c ausgefallen.

S. **309** fehlt unter „Gotha, Herzogl. Museum“ der später verworfene Titelholzschnitt zum Hallischen Heiligtumsbuche, der auf S. 201 besprochen ist.

Druck von Emil Herrmann senior.



